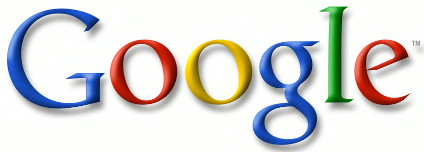
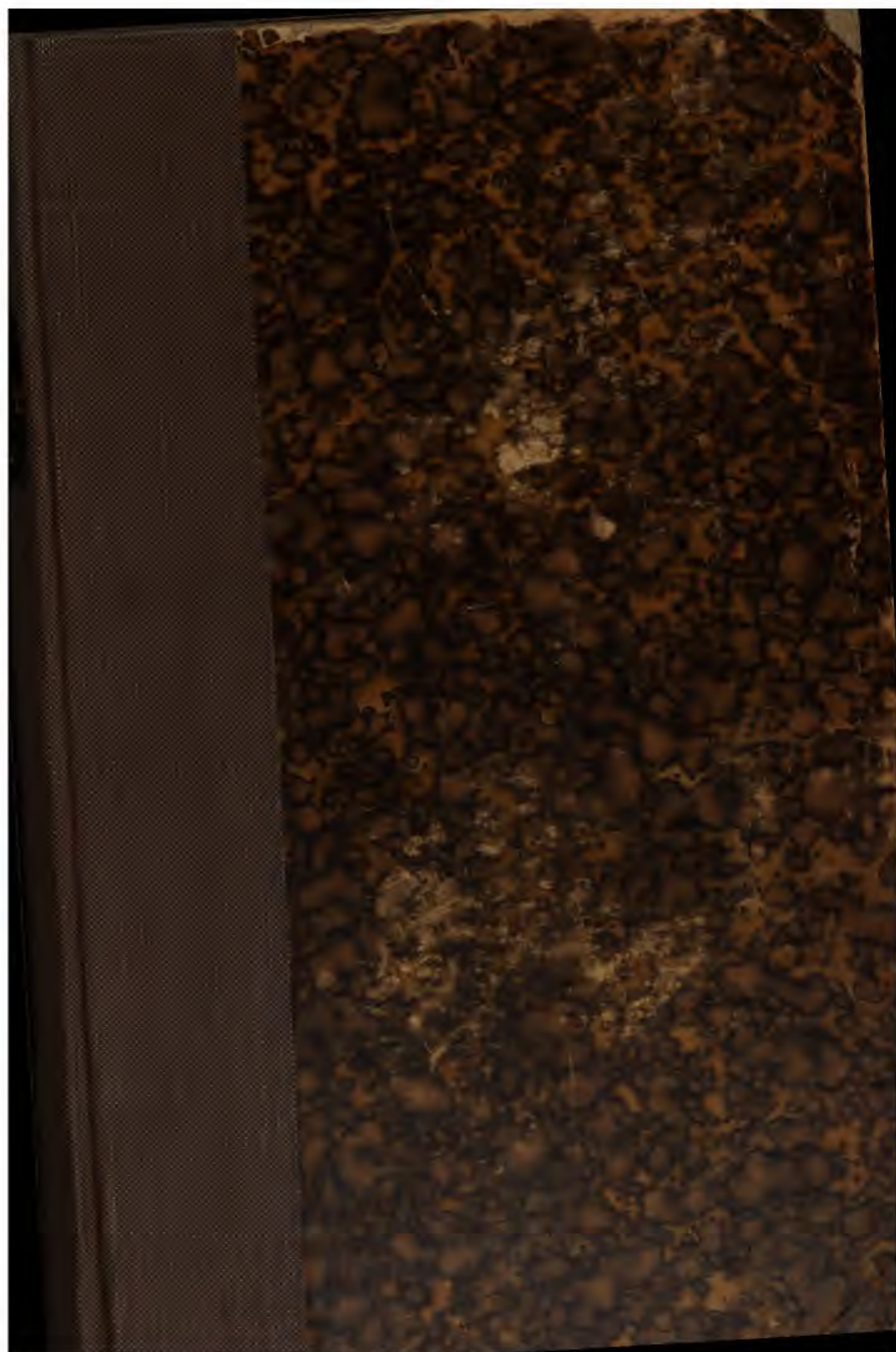
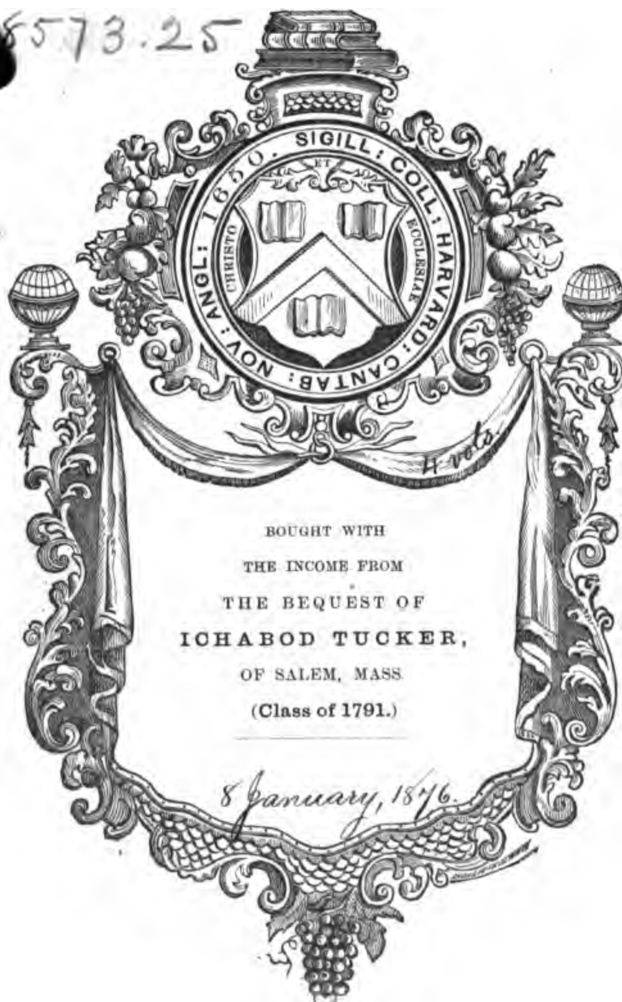





SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
4 vols.
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE BEQUEST OF
ICHABOD TUCKER,
OF SALEM, MASS.
(Class of 1791.)
8 January, 1876.

Kritische Schriften.

Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben

von

(Johann) Ludwig Tieck.

Erster Band.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1848.

Inhalt des ersten Bandes.

Vorrede.

Meine kritischen Versuche, sowol die meiner Jugend als meines reifern Alters waren bisher noch niemals gesammelt erschienen. Diejenigen aus einer frühern Periode waren nicht unter meinem Namen bekannt und wurden andern Autoren zugeschrieben. Da jeder Schriftsteller immer nur seine wohlwollenden Leser im Auge haben kann, und sich nur an diese wendet, so setze ich voraus, daß es den Freunden meiner Bemühungen interessant sein werde, auch im Fache der Kritik meine frühern Arbeiten kennen zu lernen, um sie vielleicht mit meinen spätern zu vergleichen und sich zu überzeugen, wie ich von Jugend auf einem und demselben Ziele zugestrebt habe und nie jene vielfachen und gewaltigen Umänderungen erfahren, die Andere von sich rühmen, oder sich über sie beklagen wollen.

Der erste Versuch, über die Kupferstiche nach Shakspeare, wurde schon in Göttingen 1793 geschrieben. Es war mir anstößig, in allen Zeitungen diese Kunstblätter so übertrieben gelobt zu sehen; mein Lehrer Fiorillo, bei dem ich Vorlesungen (privatissime) über Malerei gehört hatte, billigte den Aufsatz, und Heyne, der immer sehr gütig und freundlich gegen mich gewesen war, schickte ihn nach Leipzig dem Herausgeber der „Bibliothek der

schönen Wissenschaften", in welchem Journal er 1794 gedruckt erschien.

In demselben Jahre ist die Abhandlung über Shakspeare's Art, das Wunderbare zu behandeln, geschrieben. Es ist ein sonderbarer Versuch, gleichsam Mittel und Wege anzugeben, wie der Dichter die Illusion für übernatürliche Wesen, Magie, Geistererscheinungen u. dgl. erlangen könne. Diese Betrachtungsweise mag nicht ganz überflüssig sein, wenn man sieht, wie so manche ungeschickte Hand in plumper Weise Alles versäumt hat, was erträumten Gestalten Wahrheit und Wirklichkeit geben kann. Diese Abhandlung erschien später als Vorrede zur Bearbeitung des „Sturm", die ich auf Antrieb des berliner Theaters unternommen hatte, und in der ich mich den Vorurtheilen der Bühne nur zu sehr fügte.

Die kleinen Recensionen über die Musenalmanache, 1796 und 1798 geschrieben, erregten trotz ihrer Unschuld damals manchen Anstoß. Goethe, welcher das „Archiv der Zeit" nicht ungern las, wurde durch diese Bemerkungen auf Schmidt von Werneuchen aufmerksam, und schrieb das humoristische Gedicht „Musen und Grazien in der Mark". Gegen die Anmaßung eines Falk machte ich zuerst aufmerksam, und begriff dessen Bewunderer nicht, besonders die berühmten Männer und Schriftsteller. Seitdem habe ich lernen müssen, daß viele ausgezeichnete Autoren bei aller ihrer Bildung keines Urtheils fähig sind.

Die Briefe über Shakspeare (1800) sind Fragment

geblieben. Sie wurden in der Genesung von einer schmerzhaften Krankheit geschrieben, nicht ohne Uebermuth im Gefühl der wiederkehrenden Gesundheit, im Frühling und schönen Sommer. Goethe billigte sie, sagte aber voraus, daß bei diesem weiten Ausholen ich sie nie zu Ende führen würde. Sie sollten gewissermaßen einen Roman bilden, und es sollte eben so viel Kritik unsers Zeitalters als des Shakspeare's angedeutet und ausgeführt werden. Eine spätere Fortsetzung ist auf meinen Reisen verloren gegangen.

In der Einsamkeit des Landes verfiel ich auf das Studium der Minnesänger, von Manesse gesammelt, nachdem ich schon die „Niebelungen" und das „Heldenbuch" mit Fleiß und Aufmerksamkeit gelesen hatte. Diese lieblichen Gesänge versetzten mich in einen Rausch von Freude und Lust. Ich versuchte, sie auf meine Weise zu übersetzen, und die Vorrede arbeitete ich nach meinen damaligen Kenntnissen. Seitdem ist viel für diese Studien geschehen, doch war, einige frühere Aufforderungen abgerechnet, meine Ermunterung und mein Aufruf zur Kenntniß dieser Literatur der erste. Jakob Grimm gestand mir, daß diese Arbeit ihn zuerst auf diese Welt von Dichtung aufmerksam gemacht und ihn ermuntert hätte, diesem Gebiete seinen Fleiß zu widmen. In spätern Jahren wollte ich meine historischen Hypothesen und Vermuthungen über manche Dichtungen umständlicher ausführen, und auch diese Vorsätze, wie so manche andere, sind durch Krankheit und Schicksale verhindert worden.

Das alt-englische Theater, 1811. Später, 1823 und 1828 die Vorreden zur „Vorschule", mehr Andeutungen und Resultate meiner englischen Studien als Untersuchungen. Es ist auffallend, daß diese forschenden Kritiken in Deutschland die Freunde des großen Dichters nicht mehr angefeuert haben, diesen Weg mit Ernst zu betreten. Für Denjenigen, der Shakspeare und seine Sprüche wirklich kennt, sie studirt hat, ist es von der überzeugendsten Wahrheit, daß der alte „König Johann" ein Jugendwerk des mächtigen William sei. „Lokrin" nahm Friedrich Schlegel als echt an und bewunderte ihn vielleicht zu sehr. Als späterhin die „Vorschule" erschien, war Goethe, der sich auf das philologische und historische Studium Shakspeare's nicht eingelassen hatte, aus innern Gründen von der Echtheit des „Arden von Feversham" überzeugt. Mein Freund Rehberg bewunderte mit mir „Merlin's Geburt". Der Vers: „Gehorsam lernt man nicht in deiner Schule" (Akt V), war nach seiner Ueberzeugung durchaus von Shakspeare.

Vielleicht findet in einer bessern Zukunft die Aufgabe dieser Untersuchung mehr Theilnahme. Immer hat sich die Kritik verwirrt, besonders bei den Engländern, welche aussagen und wiederholen: Shakspeare konnte nichts Schlechtes schreiben, dies und jenes, was aus seiner Feder sein soll, ist schlecht, folglich — ohne einsehen zu wollen, daß einem freiern Sinne es schön, oder merkwürdig, seltsam und nicht unwürdig erscheinen könne. Oder, darf man fragen: kam Shakspeare sehr

jung, unausgebildet, nach London, schloß sich an seine Landsleute, die Komödianten, ließ sich von ihnen bestimmen, seltsame, närrische, unreife Stücke zu schreiben, blos des Gewinnes wegen, mit denen er anfangs nichts mehr bezweckte — wo ist die Unwahrscheinlichkeit? Vollends wenn ein forschender, aber unparteiischer Eigensinn auch im schwächsten die ersten Spuren jenes Genius bemerkt, der nachher so mächtig auftrat?

Unter meinen Freunden war es vorzüglich Solger, der an diesen Studien Theil nahm, und dessen Hülfe mir sehr nützlich sein konnte, wenn ihm das Schicksal ein längeres Leben gegönnt hätte. A. W. Schlegel hatte sich seit lange völlig von diesem Theile der Gelehrsamkeit zurückgezogen, mit dem ich im Jahre 1799 und 1800 sehr einverstanden war, und der damals viele meiner Behauptungen annahm, sie aber nachher vergaß oder fallen ließ. Es fordert freilich viel Zeit und unermüdliches tägliches Studium, um alle die kleinen Notizen, die Eigenheiten der Sprache, die historischen Umstände und Andeutungen stets gegenwärtig zu erhalten, immer zu lernen, das Errungene und Wahrscheinliche wieder zu bezweifeln, um auf diesem mühseligen Wege endlich das Ziel zu erreichen. Dazu haben die wenigsten Menschen Zeit oder Geduld, und unsere Literatur, die so vielseitig geworden ist, macht von allen Gegenden aus dieselben Anforderungen. Ein jüngerer Freund nehme mit Wohlwollen meine Andeutungen auf, um sie vielleicht in Zukunft zu benutzen.

Kritische Schriften.

Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben

von

(Johann) Ludwig Tieck.

Erster Band.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1848.

ken, das sich noch immer nicht an den vielfachen Erziehungskünsten sättigen kann. In meinem höhern Alter die genaue Bekanntschaft mit dem herrlichen Cabinetsrath Rehberg gemacht zu haben, ja, mich seiner wahren Freundschaft rühmen zu dürfen, gehört zu dem Glück meines Lebens.

Bei Gelegenheit der „Braga" erinnerte ich in einem kurzen Vorwort an die große Bedeutsamkeit des echten Volksgedichtes.

Umständlicher ist eine Ausgleichung von Gegensätzen, von widersprechenden Meinungen, Gesinnungen, in dem Gespräch versucht, welches als Einleitung vor der erneuten „Insel Felsenburg" steht. Dazu hatte mich mein wackerer, ehrenwerther Freund, der Buchhändler Max in Breslau ersucht, welchem ein Bekannter die neue Herausgabe des alten Romans angetragen hatte. Dieser Dialog ist vielleicht nur wenig beachtet worden, obgleich er Denen wichtig sein müßte, denen es darum zu thun ist, meine Denkungsart kennen zu lernen.

Der umfassendste Beitrag zu diesen Schriften ist der XIII.: Goethe und seine Zeit. In früher Jugend schon kannte ich und schätzte sie sehr, die Werke von Lenz. Ich gab sie von neuem heraus und wollte das Publikum für sie interessiren. Wenn wir in Galerien die schmuzigen Gassenjungen von Murillo gern anschauen und bewundern, weil sie vortrefflich gemalt sind, und also die Virtuosität den geringen Gegenstand adeln darf, so habe ich es nie begriffen, warum Lenz, nach einer

kurzen Periode von Glorie, unbeachtet bleiben und vergessen werden sollte.

Ueber unsern größten Dichter habe ich in diesem Aufsatz, den ich nicht ohne Begeisterung schrieb, vielfache Meinungen, Ansichten, Gedanken angeregt und ausgesprochen. Ich hatte die Absicht, meine Kritik in dieser Form noch weiter auszuspinnen, um eine alte, mir längst gestellte Aufgabe, die Charakteristik der Goethe'schen Kunstwerke, auszuführen. Doch das Leben entflieht, und jeder Thätige wird viele seiner Plane unausgeführt zurücklassen müssen.

Die Nachschrift, S. 298, rührt von meinem vortrefflichen Freunde Rehberg her. Man wird den Denker, den scharfen Geist in diesem kurzen Epilog bewundern müssen, wenn man auch nicht, wie ich es selbst nicht konnte, jede Behauptung unterschreiben möchte. Das ist eben die Lust in Freundschaft und echter Mittheilung, daß auch im vollsten Einverständniß immer etwas nicht ganz in dem Sinne des Redenden aufgeht.

Als mein Freund E. v. Bülow, zum Theil durch meine Aufmunterung, die Theaterschriften Schröder's sammelte und herausgab, machte ich in meiner kurzen Vorrede auf Schröder's Verdienste aufmerksam. Er stiftete die echte Schule deutscher Schauspielkunst, und man kann die wahre Periode ihres Glanzes etwa von 1770—1800 setzen. Seitdem ist die Tragödie mehr und mehr verfallen, so daß wir in dieser jetzt nur noch eine unreife Manier der französischen Art und Weise besitzen. Bald

erschien das „Novellenbuch“ meines Freundes, mit Fleiß, umsichtiger Kenntniß und Geschmack gesammelt. Auch erinnerte ich an die zu früh verstorbene Adelheid Reinbold, deren schönes Talent ich bewundern mußte; einen erinnernden Dank schrieb ich meinem alten Freunde Friedrich Laun, dem wackern Manne, der zu edel war, um sich je im entferntesten in alle jene Händel und Chikanen einzulassen, die mich nur zu oft in Dresden in meinen Theatergeschäften stören sollten. Mein leichter Sinn hat mehr als ein moralischer Harnisch diese stumpfen Pfeile von mir abgehalten.

Ueber nordische Dichtkunst sagte ich nur einige Worte, und in einem Briefe an Herrn F. Fritze sprach ich diesem Manne meine Billigung und Bewunderung seiner Uebersetzung der Sophokleischen „Elektra“ aus. Seitdem hat dieser Kenner des Alterthums und der deutschen Sprache den ganzen Sophokles, so wie den „Hippolyt“ des Euripides mit demselben Wohllaut und derselben Kunst übertragen, und ich freue mich, diesen ausgezeichneten Mann zu meinen nähern Freunden zählen zu dürfen.

Ein Weiteres bei der Fortsetzung der „Dramaturgischen Blätter“ und dem dritten Bande der „Vorschule.“

(In Krankheit geschrieben.)

Berlin, im Juni 1848.

Ludwig Tieck.

I.

Die Kupferstiche nach der Shakspeare-Galerie in London.

Briefe an einen Freund.

1793.

Erster Brief.

Sie verlangen mein Urtheil über das große und rühmliche Denkmal, das der Enthusiasmus der Engländer jetzt dem größten ihrer Dichter setzt; ein Denkmal, das, seinen Kunstwerken gewidmet, selbst aus einer Reihe von Kunstwerken besteht, schöner und vielleicht dauernder, als sein Denkmal in der Westminsterabtei. Wenn ein verwandtes Künstlergenie den Geist des Dichters faßt, und seine feinen, geistigen Ideen anschaulich und sinnlich hinstellt, sie durch den Zauber der Farben bleibend macht und den Genuß dauernd empfinden läßt, den wir beim Lesen nur im Fluge haschen, und jene Erscheinungen festhält, die bei der Darstellung des Schauspielers nur zu flüchtig sind und es ihrer Natur nach sein müssen: so verdient er den wärmsten Dank von jedem Freunde des großen Dichters, sowie von jedem Freunde der Kunst. Diese Kunstwerke, öffentlich ausgestellt, machen einen Tempel Shakspeare's aus, wo seinem Genie auf die größte und ehrenvollste Art gehuldigt wird; die Nation wird hier an den Mann erinnert, auf den sie mit Recht stolz ist; man wird durch den Anblick mit seinen Schauspielen inniger vertraut; aus seinen Ideen bildet sich ein neuer Cirkel von malerischen Darstellungen, der vielleicht den der

griechischen Mythologie in England verdrängt. Die Nation sieht ihre Charaktere, vom König bis zum Bettler, dargestellt, sie sieht hier wichtige Momente ihrer Geschichte lebendig anschaulich gemacht: — kann ein Dichter eine schönere Anbetung wünschen?

Als ich den ersten Entwurf zu dieser Galerie kennen lernte, ward ich in einen Enthusiasmus gesetzt, in dem sich mir jene Vorstellungen alle zugleich aufdrängten; nur überraschte mich in demselben Augenblicke der Wunsch, daß doch ein Raphael oder Domenichino den schönen Plan ausführen möchte. Schon mehrere Künstler hatten es versucht, einzelne Scenen Shakspeare's darzustellen, aber immer schien mir der Versuch mißlungen; ob der Fehler im Talent des Künstlers oder in der Unbekanntschaft mit Shakspeare lag, will ich nicht entscheiden.

Wird England, fragte ich mich selber, auch Maler finden, die des erhabenen Dichters nicht unwürdig? Und wenn es diese hat, werden sie sich auch die Mühe geben, sich in die Seele Shakspeare's zu versetzen, nicht blos eine Stelle aus ihm nur dem Scheine nach nehmen und sie übrigens ganz aus ihrer Idee darstellen? Wird Lear und Macbeth auch so empfunden werden, wie ihn Shakspeare empfand, und könnte sich nicht selbst Hogarth an Shakspeare's komischen Scenen versündigen? Ich war besorgt, daß ein anderer Künstler den Sinn des Dichters im Falstaff oder Trinkulo weit mehr entstellen würde.

Der Maler von Talent wird sich stets Ideen wünschen, deren Inhalt er bei dem Beschauer als bekannt voraussetzen kann; die Seele geht unmittelbar zum Genuß des Kunstwerks über, ohne daß bei dunkeln oder unbekannten Sujets die Neugierde diesem Genuß im Wege steht; ich bin zu der Empfindung, die das Kunstwerk in mir erregen soll, schon

vorbereitet und gebe mich um so williger der Illusion hin. Ist der Gegenstand des Gemäldes an sich selbst schön und erhaben, oder hat ein großer Dichter dem Maler schon Erfindung, Composition und Affekte geliefert, so treten wir mit Enthusiasmus vor das Kunstwerk, und unsere Bewunderung, unser Entzücken kommt dem Maler entgegen.

Diese Vortheile im gegebenen und bekannten Gegenstande fallen zu sehr in die Augen, als daß sie irgend ein Künstler ableugnen könnte; aber darin, daß die Phantasien des Dichters dargestellt werden, liegen zugleich einige Nachtheile, die vielleicht weniger beim ersten Blick einleuchten und die mich daher um so besorgter machten, daß sie vom Künstler übersehen werden könnten.

Der dramatische Dichter hat Momente in seinen Schauspielen, die kein Pinsel oder Griffel jemals darstellen kann; ich meine jene Sprünge und überraschenden Wendungen des Affekts, jene fürchterlichen Blitze des Genies, bei denen der Zuschauer zusammenfährt, wo der Dichter unerwartet eine Idee vorträgt, und diese Vorstellung eben so unerwartet durch eine neue verdrängt: diese Momente sind oft die glänzendsten des Schauspiels, und bei keinem Dichter finden sie sich so häufig als bei Shakspeare in seinen Tragödien.

Wenn Lear schon halb im Wahnsinn sagt:

No, I will weep no more. — In such a night
To shut me out! — Pour on; I will endure: —
In such a night as this! O Regan, Gounerill! —
Your old kind father, whose frank heart gave you all, —
O that way madness lies; let me shun that;
No more of that, —

welcher Maler wird es wagen, wenn er den Sinn ganz durchdringt, die Palette zu nehmen und diese Stelle auf die Leinwand zu werfen? So innig diese Verse beim Lesen

oder bei der Darstellung rühren, so frostig würden sie vielleicht als ein Gemälde dargestellt erscheinen: oder wenn sie auch hier rührten, so würde das Gemälde doch nie jene Erschütterung in uns erregen, jenes Anschlagen von hundert Gefühlen. — Man würde immer nur den weinenden Lear sehen oder den erzürnten Vater, der sich zur Kälte zwingt; das Ineinanderschmelzen dieser beiden Empfindungen, verbunden mit der Verstandesschwäche, die dem Schmerz endlich ganz erliegt und Wahnsinn wird, wäre selbst gewiß einem Raphael unmöglich: hier steht ein großer Grenzstein zwischen dem Gebiet des Malers und des Dichters.

Ich brauche Sie wol nicht daran zu erinnern, daß es in allen Schauspielen und Tragödien Shakspeare's sehr viele Stellen gibt, wo das Durcheinanderstürmen eben so mannichfaltiger Affekte und Vorstellungen meisterhaft gezeichnet ist. Da diese Stellen die glänzendsten sind, so wagt sich der Künstler vielleicht in der Begeisterung gerade an diese; der Dichter hat ihn auf einen Standpunkt des Enthusiasmus geführt, wo er die Grenzen seiner Kunst übersieht; er fühlt endlich bei der Ausführung sein Unvermögen; statt die Darstellung aufzugeben, tritt er nun mit dem Dichter einen Wettkampf an, er übertreibt auf der einen und schwächt auf der andern Seite, das Frappirende soll das Interessante ersetzen, — und so entsteht statt eines Produkts der schaffenden und dichtenden Phantasie eine leere Deklamation, bei welcher der Verstand wenig und die Imagination noch weniger Nahrung findet.

Eben diese Besorgniß tritt selbst bei Scenen ein, die der Maler erreichen kann. Bei dem Gefühle seiner Kraft wird er hier bald in Versuchung gerathen, sein Original zu übertreffen; er wird den Freund des Auffallenden und Brillanten auch sehr bald von seinem Siege überzeugen,

wenn er die Stellungen nur etwas übertreibt, den Affekt zu erhöhen, aber eben dadurch noch nicht zu verstärken sucht und durch Nebensachen die Aufmerksamkeit theilt. — Und wie wenig Künstler sind von je, vorzüglich aber in unserer Zeit, von dem hohen Werth ihrer Kunst und ihrem erhabenen Endzwecke so innig überzeugt gewesen, daß sie nicht gern Natur und Simplicität verlassen hätten, um das Auge zu blenden und den flüchtigen Blick des Haufens zu fesseln?

Außer diesen Gefahren aber lag noch eine andere Klippe dem Maler bei diesem Unternehmen weit näher, und dies sind die Charaktere Shakspeare's. — Wir haben oft über den Unterschied der Personen dieses Dichters und der aller übrigen, mir bekannten (Homer ausgenommen) gesprochen. So individuell zeichnet kein anderer; so mannichfaltige und oft heterogene Züge hat noch Niemand zu verbinden gewagt, denn eine solche Verbindung würde die Einheit und zugleich die Wahrscheinlichkeit der Charaktere bei jedem andern Dichter zerstören. Der Maler mag nun ein noch so großer Zeichner sein, er mag den Ausdruck völlig in seiner Gewalt und die Composition noch so tiefsinnig überdacht haben, — er kann vielleicht ein schönes Gemälde liefern, aber noch keins, das dem Shakspeareschen verdiente gegenüberzustehen, wenn er nicht jene hohe Fähigkeit hat, die geistigen Ideen der Dichterphantasie in eben so viele körperliche Züge zu verwandeln, das Individuelle der Natur aufzufangen und doch in Ideal zu verwandeln, den Dichter nicht nur ganz zu verstehen, sondern auch seine Welt, lebendig wie sie in seinem Gehirn war, ohne manierirte Zusätze, hinzustellen, ohne die reine Begeisterung in Schwulst oder das Originelle in Affektation zu verwandeln.

Sie lächeln vielleicht über meine hohen Forderungen, und

ich muß gestehen, sie kommen mir selber abenteuerlich vor, wenn ich bedenke, wie eine Menge von Künstlern manchen Gegenstand aus der Geschichte oder der Mythologie behandelt hat. Man begnügt sich, einen interessant scheinenden Moment zu wählen; man füllt die Leinwand mit Gruppen aus, und gibt ihnen den Ausdruck, der sich am ersten darbietet, oder opfert ihn wol ganz dem Colorit und einer täuschend nachgeahmten Draperie auf; gewöhnlich merkt man dann nur aus conventionellen Zeichen die Bedeutung der Darstellung, die dann mehr einer Hieroglyphe, als einem Kunstwerk nahekommt; der Beschauer muß sich dann begnügen, nach Gutdünken aus seinem Dichter die dargestellten Personen zu taufen: Jupiter könnte ebenso gut ein Silen sein, wenn es sein Adler nicht hinderte, oder Apollo ein Endymion, wenn uns die Leier nicht unwidersprechlich darthäte, daß es der Gott der Dichter sei. — Ich fürchtete also, Künstler könnten sich an die Shakspeare'schen Werke wagen, ohne sie recht studirt zu haben, ja, die Arbeit anfangen, ohne selbst die Verbindung der Scenen recht zu kennen, die sie darstellen wollten, — und so müßten sie freilich sehr zufrieden sein, wenn sie nur einen zornigen Vater zeichneten, statt uns einen Lear zu geben, oder einen melancholischen Jüngling für einen Hamlet.

Sie können es sich nun denken, mit welcher Neugier, mit welcher Erwartung ich die ersten Blätter in die Hand nahm.

Es gibt viele Leute, die sich leicht von der Pracht und Größe dieser Kupferstiche, von der äußerst sorgfältigen mechanischen Arbeit blenden lassen und, indem sie hier ihre Erwartung vielleicht übertroffen finden, die größeren und wichtigeren Forderungen der Anordnung und des Ausdrucks vergessen: — daß ich zu diesen nicht gehöre, werden Sie mir vielleicht Dank wissen, wenn Sie die leeren, deklama-

torischen Beschreibungen dieser Kupferstiche in manchen Blättern lesen.

Ich will Ihnen jetzt mein Urtheil über jedes Stück mittheilen, ohne nach der Ordnung zu verfahren, in welcher die Hefte erschienen sind. Ich mache mit den eigentlichen Lustspielen den Anfang.

Vorher aber muß ich Ihnen sagen, daß vieles von meinem Lobe oder Tadel vielleicht blos den Kupferstecher treffen kann, da besonders in Ansehung der Beleuchtung und Zeichnung von den Gemälden manche Abweichungen stattfinden können, zum Vortheil oder Schaden des Malers.

Aus „Love's labours lost" hat W. Hamilton die erste Scene des vierten Aufzugs dargestellt. Das Blatt ist von Thom. Ryder sehr schön gestochen und stellt die Prinzessin von Navarra dar, die mit dem Förster spricht. Das Ganze ist sehr gut geordnet und gibt dem Auge einen sehr schönen Anblick; die Landschaft ist reizend, Alles gefällt, außer zweien rechts stehenden Herren, die offenbar der Wirkung Eintrag thun.

Ich mag mit dem Maler hier nicht über die Wahl zanken, die er getroffen hat, da das ganze Stück vielleicht keinen für die Darstellung recht interessanten Moment liefert.

Noch gehören zu diesem Lustspiel zwei kleinere uninteressante Blätter: das erste von F. Neagle nach F. Wheatley gestochen: Costard, der dem Könige Biron's Brief bringt (Akt IV, Scene 2); das andere von W. Skelton, ebenfalls von F. Wheatley (Akt V, Scene 2): die Prinzessin mit ihren Hofdamen; dies letztere ist vorzüglich ganz bedeutungslos.

Aus den „Merry Wives of Windsor" sind drei Scenen dargestellt, und der Künstler findet in diesem Lustspiel eine so große Menge malerischer Momente, sowol was die Man-

nichfaltigkeit der komischen Charaktere, als der Situationen betrifft, daß ihm eine schickliche Auswahl wol wenig Schwierigkeit kosten muß. In diesem Falle sollte der Künstler (oder wenn es mehrere sind, so mußten sie durch einen Vergleich dahin übereinkommen) die Scenen wählen, in welchen vorzüglich die Schicksale der Hauptpersonen des Stücks entschieden werden. Gleich beim ersten Blick bieten sich aus diesem Lustspiele drei Hauptmomente dar, die alle sich unmittelbar auf Falstaff beziehen, ich meine die drei Abenteuer, die er in diesem Lustspiele besteht: Die Scene mit dem Korbe, — die, in welcher er, als Weib verkleidet, aus dem Hause geprügelt wird, — und endlich der letzte Auftritt des Stücks, seine Pein, die er unter den Händen der verkleideten Feen erduldet. In allen diesen Scenen treten zugleich die übrigen interessanten Charaktere des Stücks auf, und der Künstler hätte hier die erwünschteste Gelegenheit, sie mannichfaltig zu gruppiren und den Ausdruck, die Theilnahme mannichfach zu nuanciren. — Ist es nicht sonderbar, daß zwei dieser Scenen von den Künstlern ganz übergangen sind, die lieber andere gewählt haben, in welchen wir die Hauptperson gar nicht erscheinen sehen und die überhaupt ziemlich uninteressant sind?

Das erste Blatt ist die erste Scene des Lustspiels, gemalt von R. Smirke, gestochen von J. P. Simon: Slender, der nicht zu Tische will und sich mit Anna Page deshalb komplimentirt. Die Scene ist wirklich im Original echt komisch, nur hat sie auf den Haupthelden keinen Bezug und der Künstler hat auch überdies den originellen Charakter Slender's gar nicht getroffen. Der Slender, den wir hier erblicken, scheint uns nicht der zu sein, den uns Shakspeare's unerschöpfliche Laune gezeichnet; er ist nicht der einfältige Landjunker, der auf die ungeschickteste Art von der

Welt die Modenarrheiten der Stadt nachahmen, der hier aus unrecht angebrachter Höflichkeit nicht mit zu Tische gehen will und deswegen nicht nur alle Gäste vom Essen abhält, sondern auch seinetwegen seine Geliebte so lange bei sich vor der Thür stehen läßt, bis endlich der Vater selbst noch einmal herauskommt und ihn dringend bittet; — der bei dieser Gelegenheit zugleich alle seine Vorzüge will geltend machen: seinen Muth und seine Geschicklichkeit im Fechten. Der hier dargestellte Slender ist ein sehr uninteressantes Geschöpf.

Desto anziehender ist die Physiognomie des Mädchens, die fein und ausdrucksvoll ist; sie scheint heimlich über ihren Geliebten zu spotten; der Atlas ihrer Kleider ist vortrefflich ausgedrückt, sowie das ganze Blatt überhaupt vorzüglich gut gestochen; auch die Nebensachen, das Laubwerk, der Hintergrund, sind fleißig gearbeitet.

Ich habe bis jetzt noch von der Caricatur geschwiegen, die hinter Slender steht; es ist Simple, sein Bedienter. So viel Mühe sich auch hier der Maler gegeben hat, ihn zu übertreiben, so kann man nicht über ihn lachen, und dies ist die größte und gerechteste Strafe für den Künstler, der die Grenzen des Komischen und der Natur überschreitet. Seine Figur ist nichtssagend geworden, indem sie recht viel hat ausdrücken sollen; da, wo der Künstler sich selber zu übertreffen sucht, wird seine Mühe entweder gar nicht, oder mit Unwillen bemerkt. Smirke scheint sich besonders viel Talent für die komische Darstellung zuzutrauen, denn er hat unter diesen Blättern lächerliche Gegenstände am liebsten gewählt; aber nach meiner Meinung fehlt ihm das große Talent Hogarth's, in äußeren Verzerrungen den inneren Charakter der Person darzustellen, ganz, und indem er so übertreibt, gesteht er den Mangel dieses Talentes selbst.

Doppelt aber versündigt sich der Künstler, der gewaltsam eine solche Figur in sein Gemälde zieht; denn wenn Sie den Shakspeare nachschlagen, werden Sie finden, daß Simple gleich anfangs von Slender fortgeschickt wird. Er sagt zu ihm:

Go, Sirrah, for all you are my man, go, wait upon my coussin Shallow. Sehr naiv setzt er nachher hinzu: A justice of peace sometime may be beholden to his friend for a man.

Ueber die unnöthigen Abweichungen vom Dichter werde ich noch öfter Gelegenheit zu klagen finden. Da diese Gemälde seinen Kunstwerken gewidmet sind, so kann man auch fordern, daß der Maler sich bis auf die kleinsten Umstände nach dem Dichter richte, ihm aber nicht offenbar zu widersprechen suche; denn sonst arbeitet ein Smirke blos an seinem eigenen Ruhm, ohne auf den Dichter weiter Rücksicht zu nehmen.

Alles, was ich bei diesem ersten Blatte gelobt oder getadelt habe, läßt sich bei dem zweiten wiederholen. Es stellt die Mistreß Ford und Page vor (Akt II, Scene 1), die eben entdecken, daß die Briefe, die sie von Falstaff erhalten haben, buchstäblich dieselben sind; es ist von W. Peters gemalt, von R. Thew gestochen. Der Stich ist vortrefflich, der Atlas der Kleider auf eine täuschende Art nachgeahmt, — aber welch' widrige Gesichter! welch' uninteressante Figuren! Man findet sie kaum aus der prächtigen Kleidung heraus, die noch überdies sehr unnatürlich ist. Denn werden sich wol Bürgerfrauen, so wie diese hier, in Atlas und Spitzen kleiden, selbst wenn ihnen ein Fest Gelegenheit gibt, sich in ihrem glänzendsten Putz zu zeigen? Der Dichter selbst läßt die Mistreß Ford Falstaff, der ihre Augenbrauen lobt, zu denen jeder Kopfputz schon stehen

würde, antworten: A plain kerchief, Sir John; my browes become nothing else; nor that well neither. Der Künstler hat also den Dichter nicht gelesen, oder ihn vorsätzlich vernachlässigt; aber in diesem letzten Falle hat seine Darstellung durch Vernachlässigung der Wahrheit nichts gewonnen, denn seine Figuren sind nur widrige Modelle, auf denen eine reiche Draperie zur Schau aufgehängt ist.

Daß der Moment vielleicht nicht schlechter gewählt werden konnte, brauche ich wol nicht erst zu erinnern.

Von eben diesem Peters, einem Geistlichen, der nur als Liebhaber malt, ist auch das dritte Blatt, gestochen von P. Simon: Falstaff, der eben in den Korb kriecht. Der Stich ist auch hier meisterhaft. Die Scene wäre nun eine von denen, die ich dem Künstler vorschlagen würde; nur würde ich einen Moment wählen, der etwas später fällt: Falstaff soll im Korbe weggetragen werden, Ford hält die Träger an, seine Freunde, sowie die Frauen, stehen in mannichfaltigen Gruppen umher, den Erfolg seiner Eifersucht mit Neugier oder Unwillen abzuwarten. Hier aber ist Falstaff, der halb im Korbe liegt, eine nichtssagende Figur; die beiden Frauen sind ohne großen Ausdruck, die ganze Darstellung ist ohne Interesse.

Man hat aus diesem Stücke noch drei kleinere Blätter, die ohne große Bedeutung sind, alle nach Smirke gestochen: 1) Cajus, der den Simple aus seinem Kabinet zieht (Akt I, Scene 4), unangenehme Caricatur; 2) Evans, der den kleinen Wilhelm examinirt (Akt IV, Scene 1), die uninteressanteste Scene des ganzen Stücks, die im Original auf einige Mißverständnisse der Frau Quickly von lateinischen Wörtern hinausläuft, und die in der Zeichnung also wol kalt bleiben mußte; 3) Falstaff zwischen den Frauen, mit dem Hirschgeweih (Akt V, Scene 5), ist ganz ohne Bedeutung.

Und hiermit, lieber Freund, will ich diesen Brief schließen. Nächstens will ich Ihnen mein Urtheil über die Kupfer aus den übrigen Lustspielen melden, unter der Bedingung, daß Sie es nicht versäumen, mir zu widersprechen, sobald Sie nicht meiner Meinung sind.

Zweiter Brief.

Sie tadeln die Strenge, mit der ich gegen die Künstler verfahre, und vielleicht in Versuchung kommen könnte, Fehler mit Vorsatz aufzusuchen. Vor dem letzten Fehler glaube ich hinlänglich gesichert zu sein, wäre es auch nur dadurch, daß sich dem Freunde Shakspeare's und jedem Auge, das sich nicht blos durch äußern Glanz blenden läßt, so viele Mißgriffe in Ansehung des verfehlten Ausdrucks, der Stellungen u. s. w. aufdrängen, daß er nicht erst mit Aengstlichkeit nach Fehlern suchen darf, um nur dadurch das Ansehen eines Kunstrichters und den Schein eines verfeinerten Geschmacks zu gewinnen. Bei dem Werke eines eigentlichen Genies schweigt man gern von den kleinen Flecken, die durch tausend Schönheiten fast völlig verschwinden, oder man berührt sie nur im Vorbeigehen; so wer kalt bei den göttlichen Meisterstücken eines Raphael vorbeigehen und mit einer wichtigen Miene die fehlerhafte Färbung eines Gewandes tadeln wollte. Wo aber ein solches Verhältniß nicht stattfindet, wo Auswahl, Anordnung, Richtigkeit der Zeichnung und Grazie das Genie des Künstlers, so viel es möglich ist, ersetzen müssen, da arbeitet der Künstler nicht für die Rührung, sondern für das kältere Wohlgefallen des Zuschauers, da darf die Kritik ohne Scheu hervortreten, jeder Fehler wird hier sichtbarer und zugleich bedeutender, denn die Vermeidung der Fehler war fast das Hauptaugenmerk des Künst-

lers. Wenn das Genie sich leicht von seinem Enthusiasmus zu weit kann entrücken lassen, so muß der kältere Maler nie den guten Geschmack aus den Augen verlieren, und mit diesem geht eine vernünftige Kritik Hand in Hand. Außerdem aber berechtigt schon die Größe und der Glanz der Unternehmung zu einer strengeren Prüfung: diese Gemälde und Kupferstiche machen ein Denkmal aus, das sich die Kunst selbst in England setzt. Sie müssen mir daher meine Weitläufigkeit verzeihen, wenn ich noch öfter über die schlechte Wahl des Moments oder das Ausdruckslose der Stellungen spreche. Oeffentlich werden diese Kunstwerke ausgestellt, damit Jeder sie studire und Jeder, der einen Beruf dazu fühlt, sein Urtheil darüber sage. Freilich bedauern wir den verlorenen Kunstfleiß eines Mannes, welcher der Kritik kein Genüge leistet; aber durch dies Mitleid darf sie zu keiner unzeitigen Nachsicht bestochen werden.

Ehe ich Ihnen ein anderes Gemälde beschreibe, will ich eines kleinen Blattes nur erwähnen aus dem Stück: „What you will" (Akt II, Scene 3), Maria, Sir Toby und Andreas, beide betrunken. Es ist von gar keiner Bedeutung. Fittler hat es nach Hamilton gestochen.

Die meisten sogenannten Lustspiele Shakspeare's liefern dem Maler ohne Zweifel schönere Sujets, als seine Tragödien. Im Trauerspiele ersteigen meistentheils gerade die schönsten Scenen eine Höhe des Affekts, die der Maler schwerlich ausdrücken kann, ohne widrig zu werden. Der Schauspieler verliert schon oft jene Grazie, die jedem Kunstwerke nöthig ist, wenn er manche Scenen der tragischen Kraft so wiedergeben will, wie er sie im Dichter findet; doch kann die Mimik hier noch das Unangenehme vermeiden; der Malerei ist es aber meist unmöglich, denn jene Verzerrungen, die auf der Bühne nur vorübergehend sind,

werden hier bleibend gemacht; dort erschrecken sie durch ihr plötzliches Entstehen und Verschwinden, hier werden sie ekelhaft, weil durch das Feststehende und Bleibende des Widrigen der dargestellte Mensch zum Thier herabsinkt. Jemehr der Maler den Affekt hinauftreibt, destomehr nimmt er zugleich Interesse und Tadel von seinem Helden. Die höchsten Grade des Zorns, der Wuth oder der Verzweiflung bleiben im Gemälde stets unedel; selbst der Wahnsinn muß hier mit einer gewissen Schüchternheit auftreten, und im höchsten Entzücken muß ein sanfter Widerschein der Melancholie leuchten. In den meisten Lustspielen Shakspeare's drängen sich viele mehr für den Maler geschickte Momente dem talentvollen Künstler auf; Scenen, die er ganz so darstellen kann, wie er sie im Dichter findet, ja, in denen er sogar mit dem Dramatiker wetteifern und ihn gewiß oft übertreffen kann, wenn er jene leichten Schatten deutlicher ausdrückt und gleichsam der Commentator des Dichters wird. Der Maler hätte also hier mit seiner Wahl der Scenen sehr sorgsam sein müssen, um unter der großen Anzahl der sich darbietenden gerade die schönsten und interessantesten auszusuchen. Ob dies aber der Fall gewesen sei, mögen Sie jetzt selber entscheiden.

Wenn ich an dem Blatte, welches die Schlußscene aus den „Beiden edlen Veronesern" darstellt, vieles tadeln wollte, so würde ich Gefahr laufen, fast nichts an allen diesen Zeichnungen zu loben, denn dieses Blatt gehört offenbar zu den besten dieser Sammlung. Kein Fehler in der Zeichnung beleidigt hier das Auge, keine schwerfälligen Gewänder verbergen die Figuren, der Ausdruck ist nicht gesucht und übertrieben, sondern das Ganze gewährt einen sehr wohlgefallenden Anblick. Man erkennt sogleich die gewöhnliche graziöse Manier der Angelika Kaufmann, und Schia-

vonetti hat das Blatt vortrefflich gestochen. Vorzüglich schön ist die verkleidete Julie; man erkennt in ihr das Mädchen auf den ersten Blick und ihre Figur hat viel Grazie. Die Composition ist gut angeordnet, nur hat Sylvia zu wenig Ausdruck, und Valentin und Proteus haben zu wenig Charakter; ihre Gesichter sind nichtssagend und ihre Geliebte, die der Dichter als ein Ideal von Schönheit zeichnet, hat etwas Schwerfälliges, das dem Auge mißfällt.

Auch das kleine Blatt zu diesem Stücke, in welchem Julie an Silvien den Ring bestellt (Akt IV, Scene 3), ist sehr reizend, besonders die Figur der Julie. Es ist von Ogborne nach Slatbard gestochen.

Aus den beiden gewählten Scenen des Stücks „As you like it" sollte man schließen, daß es diesem romantischen Schauspiele sehr an malerischen Auftritten fehlen müsse, wenn nicht jeder sogleich an die schöne Scene dächte, wo der alte Adam aus dem Hause tritt, seinen jungen Herrn, Orlando, zurückhält und sagt (Akt II, Scene 3):

O unhappy youth
Come not within these doors; within this roof,
The enemy of all your graces lives etc.

Oder wenn dieser Orlando seinen alten Freund auf den Schultern zum Gastmahl des Herzogs bringt. Die ganze Kunst des Malers hätte sich an diesen und ähnlichen Scenen erschöpfen können. Statt dieser Gegenstände aber hat Hodges die erste Scene des zweiten Aktes gewählt, und nicht die Scene selbst, sondern eine Schilderung im Munde einer der sprechenden Personen. Ohne jetzt über den Werth der Zeichnung selbst zu sprechen, scheint mir dies Verfahren sehr fehlerhaft; denn ich kann dies Blatt unmöglich für ein Sujet halten, das aus dem Stücke selbst genommen ist.

Zugegeben, daß sehr viele Schilderungen im Shakspeare dem Maler alles Mögliche zu den schönsten Compositionen liefern, so muß doch hier, wo die Handlungen des Stücks anschaulich gemacht werden sollen, nur etwas dargestellt werden, was im Stücke selbst vorgeht, nicht aber was, als außer demselben vorgegangen, nur erzählt wird. Dies heißt nicht, den Dichter auf eine anschauliche Weise commentiren, sondern es ist im eigentlichen Verstande weiter nichts, als ein Putz seines Werks, vorzüglich wenn der Künstler dazu eine Beschreibung wählt, wie die gegenwärtige. Der menschenfeindliche Jacques liegt im Walde, ein vom Jäger verwundeter Hirsch nähert sich betrübt dem Waldstrom, Jacques spricht über diesen Gegenstand mit sich selbst, ganz dem Charakter seiner trüben Laune gemäß. Was hat der Künstler hier nun ausdrücken wollen, wenn sein Hauptendzweck nicht das finstere Gemüth des Menschenfeindes war? und wie konnte er dieses ausdrücken? Die kleine Figur des Jacques verliert sich und die reizende Landschaft kann im Gemüthe des Beschauers ebensowol Heiterkeit, als Melancholie erzeugen. Dieses Blatt ist also gleichsam nur eine Vignette unter den Shakspeare'schen Stücken. Die Ausführung darin verdient alles Lob; sie ist sehr fleißig, nur verlieren sich die Figuren zu sehr.

Das zweite Blatt stellt die Schlußscene des Stückes vor: Hymen verbindet Rosalinden und Orlando. Dieses Blatt ist ohne große Wirkung; Orlando selbst ist elend und ohne Charakter, seine ausgespreizten Beine machen ihn widrig; ebenso charakterlos ist Rosalinde, sowie die übrigen Personen. Hymen ist zu geistig; der Künstler hat gar nicht angedeutet, daß er, wie natürlich, hier bloße Verkleidung irgend eines guten Freundes der Rosalinde ist. Das Gemälde ist von Hamilton, der Stich von Schiavonetti.

Ich komme jetzt zu dem Schauspiele „Much ado about nothing". Aus diesem Stücke sind drei Scenen gewählt, die alle vorzüglich gut in Ansehung des Mechanischen bearbeitet sind. Nur warum Peters die uninteressante Scene (Akt III, Scene 1) gewählt habe, ist unbegreiflich, wenn man nicht voraussetzt, daß dieser Auftritt auf dem englischen Theater immer vorzüglich gefallen, oder jetzt gerade von sehr beliebten Schauspielern gespielt wird; denn es gibt schwerlich einen so gleichgültigen Moment im Stück, als der hier aufgestellte: Hero und Ursula sprechen miteinander und Beatrice behorcht sie. Die Personen selbst sind ohne Charakter, auch wäre vielleicht die zu reiche Kleidung des Kammermädchens zu tadeln. Sonst hat Heath dies Blatt im Ganzen vortrefflich gestochen, nur daß er alle Substanzen fast auf eine gleiche Art behandelt hat. Die Schuld des Malers ist es, daß die Hände in diesem Stücke sehr zu tadeln sind; sie sind steif und genirt und alle auf eine gleiche Art gewendet.

Das zweite Blatt enthält die Verstoßung der Hero (Akt IV, Scene 1), und dies ist offenbar eines der vorzüglichsten. Das Licht ist sehr gut angeordnet, das Auge findet sogleich unter den Gruppen einen Ruhepunkt; nur hat Hamilton dem Claudio eine zu theatralische Stellung und dem Leonato zu wenig Ausdruck gegeben. Dies Blatt empfiehlt sich sogleich beim ersten Anblick; ich sage daher nur wenig davon und gehe sogleich zum dritten über, wo ich vielleicht mehr zu tadeln finde, — da Sie mich doch einmal der Tadelsucht beschuldigen.

Dieses dritte Blatt stellt uns die zweite Scene des vierten Aktes dar: das komische Verhör der Verbrecher im Gefängnisse, eine Scene, die ungeachtet des Uebertriebenen im Dichter viele komische Kraft hat. Aber es ist eine ganz

andere Sache, wenn Shakspeare und wenn Smirke übertreibt; im ersten Falle bleiben die Figuren doch noch Menschen und wir können über sie lachen; im zweiten müssen wir sie blos an der Kleidung von den Affen oder widrigen Mißgeburten unterscheiden. Selbst ein vertrauter Leser des Shakspeare findet sich nicht in den hier dargestellten Caricaturen, von denen die Hauptperson in einer Wuth, die lächerlich sein soll, so ekelhaft verzerrt wird, daß man nur ungern mit dem Blick auf dieser Zeichnung verweilt. Ein Künstler, der die komischen Scenen des Shakspeare darstellen will, sollte doch von seinem Dichter so viel gelernt haben, daß dieser seine Caricaturen nie ohne eine gewisse Portion von phlegmatischer Laune läßt, die so oft unser Lachen erregt, und aus der bloßen Erfahrung sollte er wissen, daß selbst der lächerlichste Zwerg, wenn er schäumt, in eben dem Augenblicke aufhört, lächerlich zu sein. Jedes Subjekt hört auf, komisch zu sein, sobald ich es in einen hohen Grad von Leidenschaft versetze. Denn das Lächerliche in den Charakteren entsteht gewöhnlich nur durch die seltsam widersprechende Mischung des Affekts und des innern Phlegma; wenigstens so hat Shakspeare seine wirklich komischen Personen gezeichnet. Der Mangel an Genie zeigt sich aber gewöhnlich in Uebertreibung und gesuchten Verzerrungen des Körpers, — und damit hat Smirke dieses Stück für das Auge gewisser Liebhaber reichlich ausgestattet, denen der Künstler nie genug übertreiben kann. Ein Freund der Kunst wird hier nicht lachen oder lächeln, sondern das Blatt mit stillem Bedauern aus der Hand legen, wenn er nicht blos die mechanische Arbeit des Kupferstechers (James Heath) bewundern will.

Aus dem „Wintermärchen" sind ebenfalls drei Scenen gewählt.

Der eifersüchtige Leontes läßt den Antigonus schwören, das Kind auszusetzen (Akt II, Scene 3). Das Gemälde ist von Opie, der Stich von Simon. An den Darstellungen aus diesem Stück ist viel zu tadeln, vorzüglich an dieser ersten Scene. Leontes, die Hauptperson, ist steif und ohne allen Ausdruck, alle übrigen Personen sind dick und plump gezeichnet und ganz ohne alle Bedeutung. Leontes läßt den Antigonus, so wie Hamlet seine Gefährten, bei seinem Schwerte schwören. Schauspieler und Zeichner aber fehlen, wenn sie es so vorstellen, wie Opie es hier gethan hat. Die alten Schwerter bilden oben am Griffe ein Kreuz und auf dieses legte man die Hand, in Ermangelung eines eigentlichen Crucifixes. (Die Beweisstellen kann man in den Noten zu jener Scene im Hamlet in der neuesten Ausgabe von Steevens nachsehen.)

In diesem Blatte entdecken sich auch bald viele Fehler in der Zeichnung. Das Auge wird von der Hauptperson auf die Lichtmasse, folglich auf das Kind, hingezogen; die Hauptfigur tritt gar nicht genug hervor, sondern hängt mit den hinter ihr stehenden zusammen; die Köpfe im Hintergrunde sind eben so groß, wie die der vorderen Personen. Alles verräth hier den ungeübten Künstler. Das ganze Blatt hat übrigens noch den Fehler, daß Alles auf eine theatralische Art angeordnet ist, ein Vorwurf, den man mehreren der obigen Scenen machen kann. Doch darüber will ich lieber in meinem künftigen Briefe etwas weitläufiger sprechen.

Die folgende Scene (Akt IV, Scene 3) ist von Wheatley gemalt und von Fittler gestochen. Dies Blatt gehört zu den schlechtesten, sowol was Stich, als Zeichnung betrifft. Daß der Künstler einen weit interessanteren Anblick wählen konnte, leidet keinen Zweifel, und daß seine Wahl nicht auf die gleich folgende Scene fiel, worin Polixenes sich dem

Florizel entdeckt, ist unbegreiflich, wenn nicht das Gefühl seiner Eingeschränktheit ihn diesen uninteressanten Moment jenem bei weitem interessanteren vorziehen hieß. Alles ist hier ohne Charakter. Der Hintergrund ist gegen den Vordergrund auch viel zu stark gehalten.

Die dritte Scene hat wieder Hamilton gemacht (Akt V, Scene 3), und ich vermuthe fast, daß der Kupferstecher an mancher unrichtigen Zeichnung Schuld ist, so wie gewiß andere Gemälde durch den Kupferstecher oft gewonnen haben. Pauline zeigt dem Leontes die vorgebliche Statue der Hermione. Leontes ist ohne allen Ausdruck, in einer widrigen Stellung; die gerade Linie, die sein vorwärts gelehnter Körper bildet, ist dem Auge sehr unangenehm. Die Statue ist sehr unnatürlich, sie sieht mehr einem Geiste, als einem Menschen ähnlich. Florizel und Perdita liegen in affektirten Stellungen zu ihren Füßen.

Die beiden kleinern Blätter zu diesem Stücke sind ohne große Bedeutung. Beide sind ebenfalls nach Hamilton.

Ich schließe hier diesen Brief, um Sie nicht zu ermüden. Wenn Ihnen meine Strenge nicht zu sehr mißfällt, so setze ich im künftigen Briefe meine Recension fort.

Dritter Brief.

Ehe ich mein Verzeichniß fortsetze, wollen wir uns über die Art vereinigen, wie der Künstler eine Scene aus einem Schauspiele darstellen müsse.

Soll er sich mit seiner Phantasie mitten unter die spielenden Personen versetzen, uns selber mitten unter seine Gruppen treten lassen, oder soll er seine Darstellung vom Theater copiren und die Zuschauer außerhalb seiner Composition lassen? Mich dünkt, es erfordert nur wenigen Scharf-

sinn, um auszumachen, daß nur die erste Art die wahre sein könne.

Der Maler muß den Dichter zwar darstellen, aber doch auch so, daß er von ihm die Facta als wahr und wirklich annimmt, nicht daß er den Schauspieler copirt, der selbst nur den Dichter darzustellen sucht. Sie werden mir nicht einwenden, daß beides hier zusammenfalle; denn wenn der Maler seine Scene erst von dem Theater zeichnet, so ist, was Ausdruck und Composition und selbst Beleuchtung betrifft, alles Ideal für ihn verloren; er copirt nur, was er vor sich sieht, je treuer, um so besser, aber auch um so unverständlicher und zurückstoßender für den, der sein Kunstwerk genießen soll.

Die Gruppirung wird erstlich im Gemälde steif und unangenehm werden, weil er sie ganz vom Theater nimmt, — ein regelmäßiger halber Kreis — das Auge fühlt sogleich das Angeordnete, das Abgemessene, und das Interesse und die Illusion gehen schon dadurch verloren.

Noch weit mißlicher steht es um den Ausdruck der Figuren; der höchste Zweck des Malers ist, den Schauspieler zu erreichen; wie wenig Schauspieler sind aber von aller Affektation, von allem Manierirten frei. Wird der Schauspieler auch jedesmal den Dichter verstehen, und wenn er ihn versteht, wird der Zeichner diesen flüchtigen Moment gleich treu in seiner Phantasie auffassen? Und wie manche Geberde und Stellung kann auf dem Theater Wirkung thun, die im Gemälde unerträglich wäre! — Der Maler muß hier also sehr wahrscheinlich unter dem Schauspieler bleiben.

Das Licht im Gemälde wird völlig unverständlich und unnatürlich sein, wenn der Maler die Erleuchtung des Theaters nachahmen will. Dort soll diese Erleuchtung ja

selbst nur eine Nachahmung des Tageslichts oder anderer Lichter sein, und wir vergessen hier die Unnatürlichkeiten, die oft dabei vorfallen. Im Gemälde aber, wo die Erleuchtung einen Haupttheil ausmacht, wo diese das Auge lenkt und gleichsam regiert, hier darf der Blick keinen Widerspruch finden, der sogleich alles Interesse aufhebt, weil bei den bildenden Künsten keine Art der Täuschung stattfinden kann, sobald ich irgend eine auffallende Unnatürlichkeit entdecke; denn die Nachahmung der Natur ist der Zweck des Künstlers.

Was gewinnt nun der Maler, wenn er nicht die Natur selbst, sondern das Theater, das selbst eine Nachahmung der Natur ist, copirt? Nichts. Was dort nicht mißfällt, wird hier steif und gezwungen, seine Erleuchtung wird unnatürlich, seine Nebenfiguren stehen bedeutungslos und isolirt, seine ganze Darstellung wird einer gezwungenen und fehlerhaften Uebersetzung ähnlich sein; auf den Namen eines originellen Werkes darf sie keinen Anspruch machen.

Dies Alles scheint so in die Augen zu fallen, daß man sich wundert, wie ein Künstler diesen Weg nehmen konnte. Aber alle Stücke, die Northcate gemalt hat, sind auf diese theatralische Art angeordnet.

Das erste Blatt aus den historischen Schauspielen ist die fünfte Scene des zweiten Aktes in „Heinrich VI.“ Theil 1: York und der sterbende Mortimer. Es ist von Northcate gemalt und von Thew gestochen. Beim ersten Anblick frappirt das Blatt, mißfällt aber bald bei einer genauern Untersuchung. Das Frappante entsteht blos durch die starken Lichtmassen, die aber hier ganz fehlerhaft sind, weil man nicht einsieht, woher sie entstehen. Das Gefängniß wird durch eine kleine Lampe erhellt, die dem Anschein nach eben verlöschen will, und doch sind unten starke Lichter; die Lampe, die sie verursachen soll, ist das schwächste Licht von allen.

Der Stammbaum der Familie, der auf dem Boden liegt, ist ein glücklicher Gedanke des Künstlers; dagegen ist die große Kette unnatürlich; Mortimer war ein sehr vornehmer Gefangner, und man gab ihm auch wahrscheinlich selbst ein besseres Gefängniß. — Doch darin muß man es mit dem Künstler nicht so genau nehmen, wenn er den Effekt dadurch vermehren kann; desto genauer mit seinen Figuren: York und Mortimer sind beide ohne Charakter; der sterbende Greis sitzt in seinem Stuhle auf eine sonderbare und unnatürliche Art; das Ganze ist hart gearbeitet und die Lichter sind nicht degradirt.

Das Vorurtheil, daß der zweite und dritte Theil von „Heinrich VI." zu den schlechtesten Arbeiten Shakspeare's gehören, that mir von jeher leid, vorzüglich wieder in Ansehung dieser Gemäldesammlung; denn es war vorauszusehen, daß man aus jedem Stücke nur eine Scene wählen würde, da doch wenig Schauspiele so viele vortreffliche malerische Darstellungen dem Künstler liefern. Wenn ich nun aber dieses abscheuliche Blatt (dies ist der passendste Ausdruck dafür) nach Reynolds sehe, so ist es mir lieb, daß man nicht mehrere der schönen Scenen auf eine solche Art verunstaltet hat. Ich habe oft über den Augenblick geklagt, den der Künstler gewählt hat; aber Reynolds konnte in diesem ganzen Stück vielleicht keinen schöneren und rührenderen finden, keine Gruppe, die in wenigen Personen so viel Charakter, Ausdruck und ein so vollendetes Ganze lieferte. Man denke sich einen Bösewicht auf dem Todtenbette, den die Verzweiflung wahnsinnig gemacht hat, der keine Seligkeit hofft; diesen besucht in seiner Todesstunde Heinrich, der junge, gefühlvolle König, ein Schwärmer in der Religion, der von diesem Anblick auf das tiefste gerührt wird; Warwick und Salisbury, zwei männliche Krieger, begleiten ihn

hierher. Beauford ist die Hauptperson, alle Zuschauer haben ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet. Der Künstler hätte hier rühren und erschüttern können; ich sehe in Gedanken den weichen Heinrich Thränen vergießen, im schönsten Contrast mit dem Cardinal, der ihn, in der Abwesenheit seines Geistes, kalt und ohne Bewußtsein anstarrt. Warwick und Salisbury, weniger gerührt, aber doch interessante männliche Physiognomien, die durch leichtere Nuancen von einander unterschieden sind. So sehe ich in der Phantasie das schönste tragische Gemälde, und wende nun die Augen auf diese Darstellung von Reynolds. Ist das derselbe Künstler, der die Familie des Ugolino im Hungerthurm gemalt hat? Es ist beinahe schon unbegreiflich, wie ein Mann von einigem Geschmack dies Stück nur skizziren konnte, aber ein völliges Räthsel, wie der Künstler sich mit dieser Idee so lange tragen, das Gemälde anlegen und ausführen konnte. Das erstere wäre verzeihlich gewesen, aber jetzt kann man kein anderes, als ein durchaus verwerfendes Urtheil über den Zeichner aussprechen.

Beauford liegt da, mit den Zähnen grinsend, das Bett in Verzuckungen kneifend, eine ekelhafte, verzerrte Caricatur, über die man vielleicht lachen könnte, wenn sie etwas weniger abscheulich wäre. Genie und Enthusiasmus können hier die Hand und Kritik unmöglich irre geführt haben; denn weder das eine, noch der andere gehört dazu, um diese Züge, diese Umrisse hervorzubringen.

Der Künstler könnte vielleicht noch einigen Anspruch auf die Nachsicht der Kritik machen, wenn er in den Nebenpersonen dem Auge den Schmerz wieder etwas vergütet hätte, den es bei der Hauptfigur empfindet, und der Dichter hatte ihm dazu Alles an die Hand gegeben. Aber genau genommen hat das Blatt gar keine Nebenfiguren; die

beiden ganz bedeutungslosen Köpfe im Hintergrunde und der König erfüllen diesen Zweck nicht. In der steifsten Stellung steht Heinrich vorn und bedeckt mit dem aufgehobenen Arm das Gesicht; recht vorsätzlich reißt der Künstler das Auge, das einen Ruhepunkt sucht, auf sein Ungeheuer zurück.

Ich hoffe, Sie haben das Blatt schon längst aus der Hand gelegt, sonst sollte es mir leid thun, so lange davon gesprochen zu haben. Ich bin bei diesem Stück, bei welchem die Kritik gar nicht einer weitläufigen Erklärung bedarf, darum so umständlich gewesen, weil ich es mir sonst selbst nicht verzeihen könnte, daß ich Smirke's komische Caricaturen getadelt habe: gegen diese gräßliche Caricatur bleiben seine Zeichnungen immer noch vortrefflich.

Northcate hat aus „Richard III." zwei Scenen gemalt. In der ersten (Akt III, Scene 1) trifft ihn der in Ansehung der Gefängnißscene gemachte Tadel noch weit mehr.

Die Composition ist schlecht, alle Figuren sind ohne Ausdruck; Richard, auf den der Dichter so viel Fleiß und Kunst gewendet hat, ist vom Künstler hier ganz vernachlässigt. Northcate hat die ganze Scene völlig theatralisch angeordnet — mehrere Gruppen, die einen halben Kreis bilden, in der Mitte die beiden jungen Prinzen. Dadurch erhält das Ganze ein sehr steifes, fast mathematisches Ansehen; keine Figur interessirt vorzüglich, die Personen sind auch weiter nicht zu einem Ganzen mit einander verbunden, als daß sie nebeneinander stehen; es ist nur eine scheinbare Handlung, Alles ist in der größten Ruhe und gegen die Zuschauer gerichtet, wie beim Schlusse vieler Lustspiele, wo alle Schauspieler einen halben Kreis bilden und um Beifall bitten. Der Künstler, der selbst vielleicht fühlte, daß der Ausdruck nicht seine Stärke sei, hat hier in der Beleuch-

tung seine Geschicklichkeit zeigen wollen. Er hat das Licht also geschlossen und sucht durch unendlich viele Widerscheine von den seidenen Gewändern und durch andere Spielereien das Auge zu blenden, und hierin erreicht er auch so weit seinen Endzweck, daß das Auge bei den vielen kleinen Lichtmassen gar keine Ruhe findet. Dabei hat aber das Blatt noch den Fehler, daß die Figuren nicht recht heraustreten: einige Figuren thun dies mehr, andere weniger. Ein Krieger, der von Richard links steht, tritt demungeachtet weniger heraus, als Richard selbst. Der alte Cardinal scheint ganz verzeichnet zu sein, man ist ungewiß, ob er steht oder kniet: in beiden Fällen ist die Zeichnung fehlerhaft.

Das zweite Blatt, das den Tod des Prinzen darstellt, ist weit besser. Nur ist hier wieder zu tadeln, daß diese Scene nicht im Dichter selber vorkommt, sondern blos von Tyrrel erzählt wird. Die Zeichnung ist gut, nur ist der leuchtende Mörder unnatürlich.

Im folgenden Briefe will ich Ihnen die Blätter zu den Trauerspielen beschreiben; werden Sie nicht ungeduldig, wenn ich Ihnen zuweilen zu weitläufig bin.

Vierter Brief.

Ich habe Ihnen schon mehrmals gesagt, daß ich für die Trauerspiele Shakspeare's das meiste besorgte, und Sie mögen nun selbst urtheilen, ob die bis jetzt herausgekommenen Blätter diese Furcht nicht gerechtfertigt haben.

An dem Blatte zum „Titus Andronikus" (Akt IV, Scene 1), von Kirk gemalt und gestochen, ist vielleicht viel zu loben und wenig zu tadeln. Man sieht, daß der Künstler eine sehr richtige Idee von der Composition hat, und daß er seinen Gegenstand mit Geschmack und Delicatesse zu behandeln

weiß. Er läßt uns die abgeschnittenen Arme der Lavinia nur vermuthen; der geschickt geworfene Schleier entzieht unserm Auge den unangenehmen Anblick. Der Knabe hat sehr vielen Ausdruck, und die Gewänder sind vortrefflich. Die Figuren bilden eine schöne Gruppe, und eigentlichen Tadel verdient nur die übertrieben kolossale Säule. Kirk hat dies Blatt selbst sehr gut gestochen.

Die beiden kleinen Blätter zu diesem Stück sind ohne Bedeutung. Das erste ist von Kirk gezeichnet, das zweite von Wordforde. Das letztere ist sehr affektirt.

Aus dem vortrefflichen Trauerspiel „Romeo und Julie" hat man drei Scenen gemalt, wo man vielleicht bei der ersten die Auswahl tadeln könnte. Dies ist die fünfte Scene des ersten Aufzugs. Romeo ist mit seinen Freunden maskirt auf einem Ball im Hause des Capulet gegangen, er verliebt sich hier in Julien. Der Künstler (Miller) hat den Moment gewählt, in welchem er mit Julien spricht. Er sagt zu ihr:

If I profane with my unworthy hand
This holy shrine, the gentle fine is this —
My lips, two blushing pilgrims ready stand
To sooth the rough touch with a tender kiss.

Wegen dieser poetischen Redensart nennt ihn Julie: Good pilgrim. Dies hat dem Künstler wahrscheinlich Veranlassung gegeben, den Romeo wirklich in der Kleidung eines Pilgrims darzustellen, wovon sich beim Dichter sonst gar keine Spur findet.

Das Blatt selbst thut gar keine große Wirkung. Es ist für einen Ballsaal nicht erleuchtet genug; die Hauptpersonen findet man nur mit einiger Mühe; den Vater der Julie kann man nur errathen; Julie selbst hat wenig Cha-

rakter. Tybald ist die ausdrucksvollste Figur auf diesem Blatte.

Das zweite Blatt stellt die fünfte Scene des vierten Aufzugs vor. Julie hat den Schlaftrunk genommen und scheint gestorben, ihre Aeltern, sowie ihr Bräutigam Paris sind in Verzweiflung, der Pater sucht Alle zu trösten.

Dieses Stück gehört zu den besten, sowohl was Composition, als was Zeichnung betrifft. Das kleine Blatt, das eben diese Scene darstellt, thut noch mehr Wirkung, und zwar deswegen, weil dort mehrere unnütze Personen weggelassen sind, die hier den Raum unnöthig füllen und die Aufmerksamkeit etwas zerstreuen. Der alte Capulet hat auf beiden Blättern wenig Ausdruck.

Das dritte ist die dritte Scene des fünften Akts: Julie erwacht, als der Mönch eben in das Gewölbe tritt. Die Figur der Julie hat sehr viel Grazie und Ausdruck, nur ist die Beleuchtung hier wieder unnatürlich; die große Lichtmasse kann unmöglich von der Fackel des eintretenden Mönchs entstehen; man sieht hieraus sogleich, daß Northcate dies Blatt gemalt hat.

Aber hier sind zugleich in der Zeichnung auffallende Fehler. Der erstochene Paris, der ganz im Vordergrunde liegt, ist gegen die übrigen Personen viel zu klein; dafür ist der Mönch um ein gutes Theil zu groß. Vieles in diesem Blatte ist steif und hart.

Das Monument im Hintergrunde, auf welchem ein geharnischter Ritter liegt, macht einen sehr guten Effekt; ich zweifle aber, ob man dergleichen Grabmäler in Italien wirklich finde; doch darüber will ich mit dem Künstler nicht rechten, da Shakspeare selbst sich nie genau an das Costum fremder Nationen bindet.

Ich nähere mich jetzt dem Schlusse meiner Recension,

denn es sind nur noch drei Blätter aus „König Lear" übrig, die eigentlich die sind, für die ich den meisten Tadel hätte aufsparen sollen.

Die erste Scene des Stücks ist von Füeßli gemalt: Lear, der Cordelien flucht. Unter allen Nachahmern des großen Michel Angelo gehört Füeßli vielleicht zu den schlechtesten. Wenige Kunstwerke gewähren dem Auge einen so widrigen Anblick. Alle Körper sind hier auf eine unnatürliche Art gespannt, alle Muskeln ohne Noth in Thätigkeit gesetzt. Lear, die Hauptfigur, ist von allen die schlechteste, denn sie ist am meisten übertrieben: statt der Kraft und Energie Shakspeare's sieht man hier nur Affektation und Schwulst. Lear spricht hier den Fluch über Cordelien in der höchsten Wuth aus; auch keine Spur von dem schwachen, kindischen Greise, wie ihn der Dichter zeichnet; er ist hier ein Riese. Höchst abgeschmackt ist es, daß man an seinen Füßen, durch die Bekleidung, die Anatomie der Muskeln studiren kann; die ausgestreckte Hand ist affektirt, der Maler hat hier auch nur seine gelehrte Kenntniß zeigen wollen. Kent, der hinter Lear kniet, ist eben so elend dargestellt, ohne allen Ausdruck, ein ganz gemeines Gesicht; er scheint sich hier selbst alle Mühe zu geben, den wüthenden Lear vollends von seinem Throne hinunterzustoßen. Cordelia, die der Dichter so weich und liebenswürdig schildert, ist unter der ganzen Versammlung das gemeinste Geschöpf. Man kommt fast auf den Argwohn, der Maler habe diese Scene gemalt, ohne weiter mit dem Stücke bekannt zu sein; er habe aus dem Fluche Lear's auf den bösen Charakter der Cordelia geschlossen; denn ihr Gesicht ist äußerst widrig und unnatürlich; oder es müßte ein mißrathener Ausdruck des Heroismus sein: dieser wäre dann aber freilich gar arg mißrathen. Alles ist in dieser Com-

position so gesucht und manierirt, daß man freilich nicht weiß, wie man die Figuren verstehen soll.

Die zweite Scene ist von dem berühmten West gemalt. Es ist die vierte Scene des dritten Akts, eine der größten Scenen des Stücks: der Uebergang Lear's 'zum Wahnsinn. Er spricht mit dem verkleideten Edgar und reißt sich endlich die Kleider ab, um ganz wieder so zum Menschen zu werden, wie ihn die Natur hervorbrachte, ohne durch Gewänder und unnütze Zierrathen entstellt zu sein. Der Augenblick ist hier sehr glücklich gewählt, und es ist nicht zu leugnen, daß dies Blatt, besonders durch das Licht, das die Fackel hervorbringt, großen Effekt macht und in mancher Rücksicht eine schöne Composition genannt werden kann. Aber wenn ich mich hierbei des großen Dichters erinnere, so finde ich bald, daß beide Künstler wenig Gemeinschaft miteinander haben. Schon das ist zu tadeln, daß West den Grafen Gloster hier bereits auftreten läßt, der zwar viel Effekt macht, besonders durch das Licht der Fackel, das dadurch in die Scene fällt, der aber immer die Einheit des Eindrucks stört und die Aufmerksamkeit unterbricht, die ganz auf Lear und seinem Schmerze ruhen soll.

Wenn ich Lear selbst betrachte, so sehe ich sogleich, daß es nicht derselbe ist, der mir im Schauspiele durch sein Leiden Thränen abzwingt. Dieser ist hier ein Gigant, ein Herkules, der sich auf dem Oeta verbrennen will, nicht aber jener eigensinnige, kindische, abgelebte Greis, dessen bloßer Anblick schon ohne Worte unser Mitleid erregt und dessen Wahnsinn uns erschreckt, weil wir sehen, daß sein schwächlicher Körper ihm bald unterliegen muß. Der Maler hat hier offenbar durch Uebertreibung zu frappiren gesucht, und der erste Blick spricht auch zu seinem Vortheil; hätte er mehr im Geiste des Dichters dargestellt, so würde er

vielleicht nicht so plötzlich unser Auge angezogen haben, aber wir hätten gewiß um so länger und inniger an seinem Kunstwerk genossen. Dieser Uebertreibungssucht hat er Wahrheit, Natur und Rührung aufgeopfert. Der Narr, dessen Geschwätz, halb herzlich, halb spaßhaft, im Schauspiel so rührend mit dem Schmerze Lear's contrastirt, ist hier ziemlich bedeutungslos.

Außer dieser Uebertreibung läßt sich auch die Zeichnung in Ansehung der Wahrscheinlichkeit tadeln. Um den Effekt zu verstärken, hat der Maler das Gewand Lear's in allen möglichen Richtungen verschlungen; eben so wild fliegen die Haare umher, sodaß, um dies zu bewirken, der Sturmwind nothwendig von allen Seiten kommen müßte.

Der Charakter Edgar's ist sehr schön; er sitzt kalt, mit zurückgepreßtem Schmerz, auf dem Boden; man glaubt die Verstellung des Wahnsinns in seinem Gesichte zu erkennen. Man erinnert sich aber bald, daß es ohngefähr dieselbe Figur ist, die in dem Tode des General Wolf so große Wirkung thut.

Das dritte Stück ist von Barry gemalt: die Schlußscene des Trauerspiels. Dies Blatt gehört zu den schlechtesten; Ausdruck, Zeichnung, Composition, Alles ist hier gleich elend, Alles auf die schlechteste Art manierirt, ohne selbst nur einen augenblicklichen Effekt hervorzubringen. Die Falten der Gewänder fallen unnatürlich; Edgar ist im Verhältniß zu den übrigen Personen zu groß; nirgends entdeckt man Natur. Warum der todte Edmund nackt ist, sehe ich nicht ein. Eine Figur, die fast Lachen erregt, ist Lear: er ist ganz ohne Charakter; umher herrscht eine Windstille, nur in seinen Haaren scheint ein Sturmwind zu wüthen; vielleicht soll dies den Mangel des Ausdrucks ersetzen, und man muß gestehen, der Künstler konnte dies auf keine wohl-

Man hat oft Shakspeare's Genie bewundert, das in so vielen seiner Kunstwerke die gewöhnliche Bahn verläßt und neue Pfade sucht; bald Leidenschaften bis in ihre feinsten Schattirungen, bald bis zu ihren entferntesten Grenzen verfolgt; bald den Zuschauer in die Geheimnisse der Nacht einweiht und ihn in einen Kreis von Hexen und Gespenstern versetzt; ihn dann wieder mit Feen und Geistern umgibt, die jenen fürchterlichen Erscheinungen völlig unähnlich sind. Man hat zu oft über die Kühnheit, mit der Shakspeare die gewöhnlichen Regeln des Drama verletzt, die ungleich größere Kunst übersehen, mit der er den Mangel der Regel unbemerkbar macht; denn eben darin besteht der Probirstein des echten Genies, daß es für jede verwegene Fiction, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsere Gutmüthigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Aesthetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärteren Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen; daß sich die

Seele, nach dem Rausch, willig der Bezauberung von neuem hingibt und die spielende Phantasie durch keine plötzliche und widrige Ueberraschung aus ihren Träumen geweckt wird.

In dieser größten unter den dramatischen Vollkommenheiten wird Shakspeare vielleicht stets unnachahmlich bleiben; — diese große Alchymie, durch die alles, was er berührte, in Gold verwandelt ward, scheint mit ihm verloren. Denn so sehr seine Meisterstücke auch von seinen Zeitgenossen und späteren Dichtern, von Engländern und Deutschen nachgeahmt sind, so hat sich doch keiner nach ihm in jenen magischen Kreis gewagt, in welchem er so groß und furchtbar erscheint. Die wenigen, die es versucht haben, ihn hierin zu erreichen, stehen gegen ihn wie Beschwörer da, denen, trotz ihren geheimnißvollen Formeln, trotz allen ihren Cirkeln und ihrem Zauberapparatus, kein Geist gehorcht; und die am Ende nur Langeweile erregen, weil sie die Kunst nicht besitzen, den richtenden Verstand einzuschläfern.

Shakspeare war in seinem Zeitalter, mehr als jeder andere Schriftsteller, der Dichter seiner Nation; er schrieb nicht für den Pöbel, aber für sein Volk; und die dramatischen Meisterstücke der Alten, selbst wenn er sie gekannt hätte, waren daher nicht das Tribunal, vor das er seine Schauspiele zog, sondern durch ein aufmerksames Studium des Menschen hatte er gelernt, was auf die Gemüther wirkt, und nach seinem eigenen Gefühl und den Regeln, die er aus der Erfahrung abstrahirt hatte, dichtete er seine Kunstwerke. Eben daher kommt es, daß die meisten seiner Stücke bei der Vorstellung und beim Lesen so allgemein wirken und nothwendig wirken müssen; denn vielleicht hat kein Dichter in seinen Kunstwerken so sehr den theatralischen Effekt berechnet, als Shakspeare, ohne doch leere Theatercoups zum Besten zu geben, oder durch armselige Ueberra-

schungen zu unterhalten. Er hält die Aufmerksamkeit, ohne die Kunstgriffe mancher intriganten Dichter, und ohne den Beistand der Neugier, bis zum Schluß in Spannung, und erschüttert durch kühne Schläge seines Genies innig und bis zum Erschrecken.

Seine wunderbare Welt besteht daher nicht aus den römischen oder griechischen Gottheiten, oder aus unwirksamen allegorischen Wesen, die man vor ihm, und selbst noch zu seiner Zeit, häufig auf dem Theater sah, obgleich die Zuschauer durch diese an die übernatürlichen Wesen gewissermaßen gewöhnt waren; — sondern als Volksdichter ließ er sich zu der Tradition seines Volkes hinab.

Da die Phantasie des gemeinen Volks den Aberglauben erschafft und ausschmückt, so ist es natürlich, daß in den Produkten der erhitzten und geängstigten Einbildungskraft immer eben so viel Kindisches als Schreckliches liegt, eben so viel widrige und abgeschmackte Züge, als schöne und fürchterliche. Hätte Shakspeare ohne Unterschied diese Vorstellungsarten des Volks adoptirt, so hätte er freilich wol auf den Beifall des Pöbels rechnen können, aber jeder Leser von einigem Geschmack und geläuterter Phantasie hätte dann auch unwillig die Mißgeburten seines Gehirns aus den Händen geworfen. Er zeigte aber hier sein feineres Gefühl; als einem echten Dichter, war es ihm nicht genug, sich zu den Vorstellungsarten des Volkes herabzulassen, sondern er hob diese Vorstellungen zugleich zu seinem eigenen Geiste hinauf; — er begegnete der Phantasie des Volks, aber er forderte von diesem auch eine Veredlung und Verfeinerung des Gefühls. In dieser Vereinigung veredelte er den gemeinen Aberglauben zu den schönsten poetischen Fictionen, er sonderte das Kindische und Abgeschmackte davon ab, ohne ihm das Seltsame und Abenteuerliche zu nehmen,

ohne welches die Geisterwelt dem gewöhnlichen Leben zu nahe kommen würde.

Shakspeare ist ein ganz verschiedener Künstler als Tragiker und in seinen sogenannten Lustspielen. Jeder Leser wird beim ersten Anblick auf die Bemerkung geführt sein, daß das Wunderbare im Macbeth und Hamlet dem Wunderbaren im Sturm und Sommernachtstraum durchaus unähnlich sei. Ich wende mich zuerst zu den letzteren Stücken.

Shakspeare's Schauspiele können in viele Klassen getheilt werden. Nur wenige sehen sich unter einander ähnlich; fast jedes hat irgend ein Gepräge der Eigenthümlichkeit, einen eigenen Geist, der es von den übrigen absondert. Alle sind treue Spiegel der Seele des Dichters; fast jedes ist ein Produkt einer eigenen, den übrigen unähnlichen Empfindung. Dem Sturm kann man kein anderes Schauspiel gegenüber stellen, als den Sommernachtstraum; man findet hier ungefähr dieselbe Welt und ähnliche Charaktere wieder; eben die blühende, ewig lebendige Phantasie und die zarte Empfindung; eben den leisen Fortschritt einer Begebenheit von kleinem Umfange; eben die Mischung des Ernsthaften und Komischen. Wenn ich auch nicht mit Malone die Dichtung des Sommernachtstraums 17 Jahre vor die des Sturms setzen möchte, so bin ich doch überzeugt, daß das letztere ungleich später als jenes geschrieben ward; denn man kann vielleicht sagen, daß der Sturm eine schönere und mehr vollendete Wiederholung des Sommernachtstraums sei.

Das Wunderbare, und die Art der Behandlung desselben, ist es vorzüglich, was diese Schauspiele in eine besondere Klasse stellt, und sie den übrigen Dichtungen der Shakspeareschen Muse unähnlich macht. Es scheint mir daher der Mühe werth, etwas genauer zu untersuchen, auf welche Art der Dichter die neue Bahn betritt, und ein Ge-

mälde aufstellt, das wir mit eben so hoher Bewunderung als seine anderen Meisterstücke betrachten.

Wenn man so eben von der Lesung des Macbeth oder Othello zurückkommt, so wird man versucht, den Sturm und Sommernachtstraum sehr tief unter diese großen Zeichnungen zu setzen; denn diese sanften und freundlichen Gemälde contrastiren sehr gegen jene gigantischen Figuren. Man findet hier keine Schule der Leidenschaften, keine Geisterwelt, die uns mit Schrecken und Schauder füllt: Shakspeare läßt seine Donner schweigen, um ungestört die Imagination bei den reizenden Bildern verweilen zu lassen; er weiht in diesen Stücken den Zuschauer in seine Zauberwelt ein und läßt ihn mit hundert magischen Gestalten in eine vertrauliche Bekanntschaft treten, ohne daß ihn Schrecken und Schauder von der geheimnißvollen Werkstatt in einer grauenhaften Entfernung halten. Man darf daher im Sturm nicht Scenen erwarten, die denen in Macbeth oder Hamlet ähnlich sind. Der Dichter hat uns hier die Geisterwelt näher gerückt, sie nicht in jener furchtbaren Entfernung gelassen, nicht mit jenem undurchdringlichen Schleier umhüllt, der die Blicke der Sterblichen zurückschreckt. Das Reich der Nacht ist hier von einem sanften Mondschein erhellt: wir treten dreist zu den freundlichen und ernsten Gestalten hinzu, die uns eben so wenig schrecklich als schädlich sind.

Wie gewinnt der Dichter nun die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen?

1) Durch die Darstellung einer ganzen wunderbaren Welt, damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt versetzt und so die Illusion unterbrochen werde. — Dadurch, daß die dargestellten Wunder nicht ganz unbegreiflich scheinen.

Dem erzählenden Dichter wird es ungleich leichter, den Leser in eine übernatürliche Welt zu versetzen: Schilderungen, poetische Beschreibungen stehen ihm zu Gebot, wodurch er die Seele zum Wunderbaren vorbereitet; man sieht die Erscheinungen erst durch das Auge des Dichters, und der Täuschung widersetzen sich nicht so viele Schwierigkeiten, da sie auch nie so lebhaft werden kann, als die Täuschung des Dramas werden soll. Man glaubt dem epischen Dichter gleichsam auf sein Wort, wenn er nur einige Kunst anwendet, seine wunderbare Welt wahrscheinlich zu machen; aber im Schauspiele sieht der Zuschauer selbst; der Schleier, der ihn von den Begebenheiten trennt, ist niedergefallen, und er verlangt daher hier auch eine größere Wahrscheinlichkeit.

Wenn der dramatische Dichter uns in eine wunderbare Welt einführen will, so wird er immer an unserm Unglauben die größte aller Schwierigkeiten finden. Wir interessiren uns leicht für Leidenschaften und Situationen; wir werden bald mit Charakteren vertraut; aber wie soll die Schwierigkeit überwunden werden, daß uns die Geschöpfe, die blos in der Phantasie existiren, nicht immer übernatürlich erscheinen? Oder, wenn der Dichter endlich unsern Hang zur Illusion auf seine Seite gezogen hat, wie kann er es vermeiden, daß wir nicht in jedem Augenblicke den Betrug bemerken, und dadurch auf eine desto unangenehmere Art in die Wirklichkeit versetzt werden?

Daß die Allegorie diese täuschende Kraft nicht habe, bedarf wol kaum einer Bemerkung. Man sieht den Directeur gleichsam mit der Hand unter seine nachahmenden Marionetten greifen; man sieht den dargestellten, moralischen oder philosophischen Satz für sich da stehen: und eben dadurch, daß nur allein dem Scharfsinn Beschäftigung gegeben wird, verliert sich das Spiel der Phantasie; und in

eben dem Augenblicke spricht der Verstand auch über die ganze übrige Composition ein Verdammungsurtheil aus; denn der Dichter lehrt ihn selbst zuerst, wie inconsistent seine Erdichtungen sind. So hebt Göthe, in seinem Egmont, nach einer sehr schönen Scene durch eine Allegorie die ganze Wirkung des Schlusses auf. Sonst haben sich beim neuern Theater diese unpoetischen Fictionen fast ganz allein in das Gebiet der Prologe zurückgezogen. — Die Masken in den alten englischen Schauspielen sind oft allegorisch, und selbst die Maske im Sturm hat einen Anstrich davon; allein sie gehört nicht wesentlich zum Stück. Shakspeare vermeidet sonst immer die Allegorie, ob ihm ihr Gebrauch gleich sehr nahe lag; denn die Moralities waren oft ganz allegorisch; und selbst in den Trauerspielen, die kurz vor ihm, und selbst noch zu seiner Zeit aufgeführt wurden, stehen noch oft allegorische Wesen in der Reihe der handelnden Personen.

Der Sturm und der Sommernachtstraum lassen sich vielleicht mit heitern Träumen vergleichen: in dem letztern Stück hat Shakspeare sogar den Zweck, seine Zuschauer gänzlich in die Empfindung eines Träumenden einzuwiegen; und ich kenne kein anderes Stück, das, seiner ganzen Anlage nach, diesem Endzweck so sehr entspräche. Shakspeare, der so oft in seinen Stücken verräth, wie vertraut er mit den leisesten Regungen der menschlichen Seele sei, beobachtete sich auch wahrscheinlich in seinen Träumen, und wandte die hier gemachten Erfahrungen auf seine Gedichte an. Der Psychologe und der Dichter können ganz ohne Zweifel ihre Erfahrungen sehr erweitern, wenn sie dem Gange der Träume nachforschen: hier läßt sich gewiß oft der Grund entdecken, warum manche Ideencombinationen so heftig auf die Gemüther wirken; der Dichter kann hier am leichtesten

bemerken, wie sich eine Menge von Vorstellungen an einander reihen, um eine wunderbare, unerwartete Wirkung hervorzubringen. Jedermann von lebhafter Phantasie wird gewiß schon oft gelitten, oder sich glücklich gefühlt haben, indem ihn ein Traum in das Reich der Gespenster und Ungeheuer, oder in die reizende Feenwelt versetzte. Mitten im Traume ist die Seele sehr oft im Begriff, den Phantomen selbst nicht zu glauben, sich von der Täuschung loszureißen und alles nur für betrügerische Traumgestalten zu erklären. In solchen Augenblicken, wo der Geist gleichsam mit sich selber zankt, ist der Schlafende immer dem Erwachen nahe; denn die Phantasien verlieren an ihrer täuschenden Wirklichkeit, die Urtheilskraft sondert sich ab und der ganze Zauber ist im Begriff zu verschwinden. Träumt man aber weiter, so entsteht die Nichtunterbrechung der Illusion jedesmal von der unendlichen Menge neuer magischen Gestalten, die die Phantasie unerschöpflich hervorbringt. Wir sind nun in einer bezauberten Welt festgehalten: wohin wir uns wenden, tritt uns ein Wunder entgegen; alles, was wir anrühren, ist von einer fremdartigen Natur; jeder Ton, der uns antwortet, erschallt aus einem übernatürlichen Wesen. Wir verlieren in einer unaufhörlichen Verwirrung den Maßstab, nach dem wir sonst die Wahrheit zu messen pflegen; eben, weil nichts Wirkliches unsere Aufmerksamkeit auf sich heftet, verlieren wir, in der ununterbrochenen Beschäftigung unserer Phantasie, die Erinnerung an die Wirklichkeit; der Faden ist hinter uns abgerissen, der uns durch das räthselhafte Labyrinth leitete; und wir geben uns am Ende völlig den Unbegreiflichkeiten preis. Das Wunderbare wird uns jetzt gewöhnlich und natürlich: weil wir von der wirklichen Welt gänzlich abgeschnitten sind, so verliert sich unser Mißtrauen gegen die fremdartigen Wesen, und nur erst beim

Erwachen werden wir überzeugt, daß sie Täuschung waren.

Die ganze Welt von Wunderbarem ist es, die unsere Phantasie in manchen Träumen so lange beschäftiget, wo wir auf eine Zeitlang ganz die Analogie unserer Begriffe verlieren und uns eine neue erschaffen, und wo alles diesen neuerworbenen Begriffen entspricht. — Alles dieses, was die Phantasie im Traume beobachtet, hat Shakspeare im Sturm durchgeführt. Die vorzüglichste Täuschung entsteht dadurch, daß wir uns durch das ganze Stück nicht wieder aus der wundervollen Welt verlieren, in welche wir einmal hineingeführt sind, daß kein Umstand den Bedingungen widerspricht, unter welchen wir uns einmal der Illusion überlassen haben. Shakspeare beobachtet eben dies im Sommernachtstraum, aber nicht auf eine so vorzügliche Art, als im Sturm. Hier führt uns nichts in die wirkliche Welt zurück; Begebenheiten und Charaktere sind gleich außerordentlich; die Handlung des Stücks hat nur einen kleinen Umfang, aber sie ist durch so wunderbare Vorfälle, durch eine Menge von Uebernatürlichkeiten vorbereitet und durchgeführt, daß wir die Grundbegebenheit des Stücks fast ganz darüber vergessen, und uns nicht so sehr für den Zweck des Dichters interessiren, als für die Mittel, durch die er seinen Zweck erreicht. Der Faden, an welchen alles Uebrige gereiht ist, ist die Wiedereinsetzung eines vertriebenen Fürsten in sein Reich: eine Begebenheit, die an sich, wegen des Unpoetischen der Situation, wenig Interesse hat. Dieses einfache Sujet will der Dichter zu einem wunderbaren erheben; und wenn man nicht annimmt, daß Shakspeare es ganz aus einer italienischen Novelle schöpfte (man hat aber noch keine, diesem Stück ähnliche, aufgefunden), so ist es sehr interessant, zu bemerken, durch wie viele Grade der

Dichter die gewöhnliche Begebenheit zu einer ungewöhnlichen und wundervollen erhob. Er läßt Prospero durch seinen Bruder vertrieben werden: dadurch setzt der Dichter ihn mit seinem Feinde in ein interessanteres Verhältniß, das durch das minder Gewöhnliche die Aufmerksamkeit schon etwas mehr rege macht. Statt ihn blos zu verbannen und ins Elend zu schicken, läßt er ihn übers Meer, auf einem zerbrechlichen Nachen schiffen, und an einer wüsten, menschenleeren Insel landen, wo er, von der ganzen übrigen Welt abgeschnitten, sich selber überlassen ist. Diese außerordentliche und romantische Situation kommt schon dem Wunderbaren nahe. Dieser Fürst aber, an dessen Schicksalen wir jetzt Theil nehmen, ist kein gewöhnlicher Mensch; der Dichter läßt ihn als einen Charakter auftreten, der sich dem Ideale nähert; er ist über die Leidenschaften der Menschen erhaben, er hat ihre Schwächen abgelegt. Dadurch können wir freilich für sein Unglück nicht gerührt werden, weil er es selbst nicht tief genug fühlt; der Charakter verliert die Theilnahme, die wir dem Elenden schenken, aber er wird in eben dem Augenblicke ein Gegenstand unserer Bewunderung, und eben dadurch, daß die Hauptperson kein gewöhnlicher Mensch ist, wird das Wunderbare im Stück wieder um einen Grad erhöht. Er lebt aber nicht ganz einsam in seiner Verbannung; seine Tochter ist seine Begleiterin gewesen. Auf ihre zarte Unschuld, auf ihre feinen Empfindungen, auf das reizendste weibliche Geschöpf wird nun die Liebe des Zuschauers gelenkt, die den über ihn erhabenen Prospero nicht erreichen kann. Durch diesen Charakter verbindet Shakspeare sehr geschickt seine wunderbare mit seiner wirklichen Welt; die letztere muß die Empfindung des Zuschauers für sich gewinnen, wenn ihn

die erstere nie von seinem Erstaunen und der daraus entstandenen Illusion zurückkommen läßt.

Prospero ist aber noch mehr, als ein edler Mensch; der Dichter läßt ihn zugleich als ein übermenschliches Wesen auftreten, dessen Befehlen die Natur willig gehorcht, der durch das Studium der Magie eine Herrschaft über die Geister erlangt hat, durch die er alle Umstände nach seinem Willen lenkt. Der Zauberer Prospero bekommt jetzt seine Feinde in seine Gewalt; er will sie bestrafen und sein verlorenes Eigenthum wieder erlangen. Ein anderer Zweck Prospero's ist die Verbindung seiner Tochter mit dem liebenswürdigen Sohn des Königs von Neapel: die Liebe der beiden zarten Seelen verbindet hier wieder den Theil des Stücks, der unser Mitgefühl erregen soll, mit dem andern Theile, der uns mit dem Reiche der Geister bekannt macht. Shakspeare führt sogar diese Verbindung des Interesse und der Täuschung des Aberglaubens durch alle ernsthafte Scenen seines Schauspiels durch; denn unter den Bösewichtern ist Alonso, der Vater Ferdinands, darum ein fühlender Charakter, der sogar in einem gewissen Grade unser Mitleid erregt, da Sebastian und Antonio sich nur unsern Haß durch ihre Kälte zuziehen.

Prospero führt seinen Plan durch Hülfe seiner dienstbaren Geister aus: Ariel ist der oberste seiner Diener. Der Zuschauer wird nun selbst zu den geheimsten Anschlägen hinzugelassen; er sieht alle Mittel, durch welche Prospero wirkt; kein Umstand bleibt ihm verborgen. Die Macht der Geister selbst ist ihm zwar unbegreiflich; aber es ist ihm genug, daß er sie wirken und Prospero's Gebote erfüllen sieht. Er verlangt keine näheren Aufschlüsse; er glaubt sich in alle Geheimnisse eingeweiht, indem keine Wirkung erfolgt, die er nicht gleichsam selber zubereiten sah, — keine Erschei-

nung, kein Wunder eintritt, von dem er nicht vorher wußte, daß es in demselben Augenblick eintreten würde. Er wird daher durch nichts überrascht oder erschreckt, ob ihn gleich alles in ein neues Erstaunen und in einen traumähnlichen Rausch versetzt, durch welchen er sich am Ende in einer wunderbaren Welt, wie in seiner Heimat befindet. — Durch die Charaktere Ariels und Calibans erschafft Shakspeare vorzüglich diese ganze wunderbare Welt um uns her; sie sind gleichsam die Wächter, die unsern Geist nie in das Gebiet der Wirklichkeit zurücklassen: Ariels Gegenwart erinnert uns in allen ernsten, Calibans in allen komischen Scenen, wo wir uns befinden. Prospero's magische Veranstaltungen, die ununterbrochen eine nach der andern einfallen, lassen das Auge auf keinen Moment in die Wirklichkeit zurück, die sogleich alle Phantome des Dichters zu Schanden machen würde. Auch der seltsame Contrast zwischen Ariel und Caliban erhöht unsern Glauben an das Wunderbare. Die Schöpfung dieses abenteuerlichen Wesens war die glücklichste Idee des Dichters; er zeigt uns in dieser Darstellung die seltsamste Mischung von Lächerlichkeit und Abscheulichkeit; dies Ungeheuer steht so weit von der menschlichen Natur entfernt, und ist mit so höchst täuschenden und überzeugenden Zügen geschildert, daß wir uns schon durch die Gegenwart des Caliban in eine ganz fremde, bis jetzt uns unbekannte Welt versetzt zu sein glauben würden.

Shakspeare eröffnet das Stück sogleich für seinen Zweck auf die schicklichste Weise. Seine Einleitungen sind sonst immer sehr kalt und ruhig; er führt uns gewöhnlich erst in das Interesse seines Sujets, ehe er unsere Phantasie erhitzt. Da er aber beim Sturm einen ganz unterschiedenen Zweck hatte, so spannt er gleich anfangs die Imagination und die Erwartung auf einen sehr hohen Grad. Durch die

kühne Darstellung des Ungewitters und des geängstigten Schiffes erschüttert er den Zuschauer fast, und bereitet ihn schon hiedurch für alles Wunderbare vor, das nachher in seinem Stücke erscheint. Der erste und größte Schlag ist dadurch geschehen; die wunderbare Welt des Dichters ist uns dadurch weniger fremdartig; alles Abenteuerliche und Seltsame ist uns gleich durch die Einleitung näher gerückt; die Einbildung wird zu einem hohen Grade erhitzt, und jeder Aberglaube erscheint uns jetzt natürlicher. Prospero tritt nun selbst auf, und kündigt sich als Zauberer an; wir lernen nun den Zusammenhang der Sachen kennen; und in den folgenden Scenen, in welchen Ariel und Caliban auftreten, werden wir nicht nur ganz in alle Dichtungen Shakspeare's eingeleitet, sondern der Glaube daran steht jetzt schon in unserer Seele fest. Auch die seltsame Einschläferung der Miranda, die dem Zuschauer anfangs unbegreiflich ist, stimmt ihn für eine gewisse dunkle zauberische Empfindung; — und im ganzen folgenden Theil des Stücks verlieren wir die wunderbare Welt nie wieder aus den Augen, nur, indem der Vorhang fällt, hören wir auf, Prospero für einen Zauberer zu halten und uns in eine Feenwelt versetzt zu glauben.

Der Zuschauer wird hier durch das nie unterbrochene Wunderbare in eine Stimmung versetzt, die das auf wenige Stunden bewirkt, was Don Quixote's Wahnsinn auf mehrere Jahre und in einem höheren Grade ist. Dieser wird nie aus seinem Glauben an die abenteuerlichsten Rittergeschichten gerissen, weil seine Phantasie sich allenthalben die Personen und die Begebenheiten erschafft, die er sucht. Alle Gegenstände, die er sieht, entsprechen denen, von denen er gelesen hat; denn er verwandelt Hütten in Paläste, Windmühlen in Riesen, und Aufwärter in Zauberer. Cervantes

hätte diesen vortrefflichen Roman daher gewiß weit befriedigender schließen können, wenn er gesucht hätte, seinem Helden nur eine einzige Begebenheit in den Weg zu werfen, bei der es dessen geschäftiger Phantasie unmöglich geworden wäre, sie umzuschaffen. Dadurch wäre er auf einen Zeitpunkt aus seiner Illusion gerissen, und hätte dadurch Gelegenheit bekommen, mehrere Ideen an diesen Vorfall zu knüpfen; und auf diese Art hätte der Verfasser nach und nach alle die Traumgestalten verschwinden lassen können, von denen Don Quixote umgeben war; denn dieser hätte dadurch einen Maßstab in die Hand bekommen, nach welchem er die Wahrheit vom Irrthum unterschieden hätte.

Wenn das Wunderbare aber isolirt steht und für sich einen Theil des Schauspiels ausmacht, so kann es uns auf keine Weise in jene Illusion versetzen, die unentbehrlich ist, wenn uns die Composition des Dichters nicht abgeschmackt erscheinen soll. Shakspeare mußte von dieser Idee sehr überzeugt sein, denn er wendet sie auch da an, wo er zwar keine übernatürliche Welt darstellt, aber doch solche Begebenheiten, welche außerordentlich sind und sich dem Wunderbaren nähern. Er vereinigt daher im Kaufmann von Venedig zwei seltsame Geschichten, wo die eine durch die andere wahrscheinlicher wird. Wir glauben das Abenteuerliche eben deshalb, weil Alles abenteuerlich ist, weil nichts uns an unsere gewöhnliche Welt erinnert. Ich will zugeben, daß sowol die Hauptbegebenheit als die Episode, im Kaufmann von Venedig, undramatisch sind, aber in der Art, wie Shakspeare beide verbindet, und darin, daß er gerade diese Episode wählte, hat er eben so viel Geschmack als Scharfsinn bewiesen. Wie wenig das Wunderbare wirkt, wenn es der Dichter zu einzeln stehen läßt, sieht man z. B. in der Oper von Marmontel: Zemire und Azor;

in der Fee Urgele, selbst in manchen neueren epischen Gedichten. Die Henriade kann dafür, so wie für die Unwirksamkeit der allegorischen Wesen, sehr deutliche Beweise liefern. Die neuere deutsche Operette: Don Juan, ist zu abgeschmackt, um irgend ein Beispiel aus ihr zu entlehnen. Die getreue Schäferin von Fletcher gibt einen sehr auffallenden Beweis, wie wenig das Wunderbare wirkt, wenn nicht Alles im Schauspiel wunderbar ist. Ein alter Schäfer ist plötzlich ein Zauberer, ohne daß wir es vorher vermuthet hatten; ein Mädchen stirbt, und ein Flußgott tritt plötzlich hervor und erweckt sie wieder. Diesen Fictionen fehlt es ganz an täuschender Kraft, weil sie zu sehr einzeln für sich dastehn; das Uebrige der Handlung versetzt uns in keine Welt, wo wir solche Begebenheiten erwarten könnten, und daher versagen wir ihnen unsern Glauben.

2) Durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen und durch die Milderung der Affekte.

Es läßt sich aber kein interessantes Schauspiel denken, in welchem der Zuschauer blos durch Dekorationen, Erscheinungen und Wunderwerke befriedigt würde. Mag die Täuschung auch noch so künstlich durchgeführt sein, das Auge wird ohne die Seele beschäftigt: die Empfindung des Zuschauers muß eben so sehr, als seine Imagination in Thätigkeit gesetzt werden, sonst ermüdet das Spiel der übernatürlichen Wesen am Ende, und die Täuschung zerstört sich eben dadurch, daß sie der Dichter zu wenig auf sein ganzes Stück zu vertheilen und an manchen Stellen zu mildern versteht, um das Interesse auf andere Gegenstände zu lenken, und das Wunderbare dann mit neuer Kraft hervortreten zu lassen. Um das Wunderbare vollkommen täuschend zu machen, scheint die Menge und ununterbrochene Wirkung der übernatürlichen Wesen selbst nicht hinreichend, son-

dern Mannigfaltigkeit der dargestellten Wesen scheint unentbehrlich. Ich habe schon oben bemerkt, daß es Miranda vorzüglich ist, die die wunderbare Welt mit der wirklichen verknüpft und dadurch diese Mannigfaltigkeit hervorbringt; durch die Situationen, die Prospero veranlaßt, wird auf diese Art ununterbrochen unsere Phantasie und unser Gefühl gleich stark beschäftigt: Shakspeare vertheilt so auf die schicklichste Weise das Wunderbare mehr durch das ganze Stück, und erhält unsere Illusion durch die Abwechselung in einer stets gleichen Kraft. — Die Liebe Ferdinands und Miranda's erregt unsere Theilnahme bis zum Schlusse des Schauspiels, das zarte Gefühl dieser beiden Charaktere erwärmt unser Herz, und verhindert, daß wir nicht blos das magische Maschinenspiel Prospero's anstaunen und leer und kalt den Vorhang endlich fallen sehen.

Diese Charaktere, so wie die des Alonso und seiner Gefährten, wären aber auch vielleicht für einen minder genievollen Dichter die Klippe gewesen, an der die Einheit seines Schauspiels gescheitert wäre; in Ansehung der Art aber, wie Shakspeare die Affekte vertheilt, sie verstärkt oder mildert, nachdem es sein Zweck erfordert, hat er vielleicht mehr wie irgend ein anderer dramatischer Dichter den Namen des Weisen verdient. — Kein anderer Dichter zieht zwischen der Tragödie und dem Schauspiel eine so genaue Grenze, und von dieser Seite hat man nie Shakspeare's dramatische Kunst hinlänglich geschätzt. — Hätte er unter seinen wunderbaren Erscheinungen eine Liebe dargestellt, wie die in Romeo und Julie, hätte er Alonso den Verlust seines Sohnes eben so tief empfinden lassen, als Hamlet den Tod seines Vaters fühlt, so würden diese Leiden der Seele unsere Theilnahme so ausschließend an sich gezogen haben, daß durch diesen festgehefteten Blick die Täuschung des Wunder-

baren sogleich aufgehört hätte. Wir hätten dann einen Gegenstand gefunden, der uns näher interessirt hätte, jene übernatürlichen Wesen wären uns gleichgültig und eben dadurch unwahrscheinlich geworden, und wenn sie auch unaufhörlich auf die Begebenheiten gewirkt hätten, so würden sie dadurch vielleicht mehr unsern Unwillen erregt, als unsere Theilnahmen gewonnen haben, indem wir durch fremdartige Wesen Leiden und Empfindungen entstehen sehen, die unserm Herzen so nahe liegen, und die eben dadurch eine tiefe und bleibende Rührung hervorbringen.

Im ganzen Stücke aber hat der Dichter sorgfältig alle hohen Grade, alle Extreme der Leidenschaften, vermieden. Am höchsten ist der Affekt am Schluß des dritten Akts gespannt, aber hier läßt der Dichter den Alonso auch sehr schnell abbrechen, er rückt ihn schnell aus den Augen der Zuschauer, weil hier der Redende leicht unser Mitleid in einem hohen Grade erregen, und so zum tragischen Charakter werden konnte. — Eben so hat der Dichter alle übrigen Affekte gemildert, er läßt sie nie einen sehr hohen Grad erreichen, er will uns in keiner Situation tief rühren oder erschüttern, keine Person soll unser Mitleid erregen, Prospero so wenig als Ferdinand oder Alonso. Tragische Situationen und hohe Affekte lagen dem Stoff seines Schauspiels ziemlich nahe: Prospero konnte sich höchst unglücklich fühlen, Alonso konnte verzweifeln, seine Gefährten konnten von Hunger und dem ganzen Gefühle ihres Elends auf einer wüsten Insel gemartert werden; wie lebhaft konnte der Dichter ihr Entsetzen beim Anblick der Geister zeichnen, — aber alle diese Gelegenheiten vermeidet Shakspeare, er erhebt Prospero zu einem fast übermenschlichen Wesen, Alonso und seine Gefährten werden uns nicht als Leute gezeigt, die im höchsten Grade unglücklich sind, ihre Verwunderung

beim Anblick der Geister ist kein Schreck oder Entsetzen; — der Dichter fühlte es zu lebhaft, wie eine einzige Scene voll hohen Affekts den Glauben an das Wunderbare zerstören und so die Einheit seines Schauspiels vernichten würde.

Seine dargestellten Affekte sind im Sommernachtstraum, eben so wie hier, gemildert: Liebe, Eifersucht und Zorn kommen den Gemälden in Romeo, dem Wintermärchen, oder Othello, bei weitem nicht nahe, — obgleich alles dies im Sommernachtstraum nicht so edel und schön als im Sturm durchgeführt ist. — Keines von allen Lustspielen Shakspeare's grenzt so sehr (besonders in den drei ersten Akten) an die Tragödie, als das Wintermärchen. Die Eifersucht des Leontes ist hier nicht die tragische Eifersucht Othello's, aber sie steht nicht sehr tief unter dieser, der Dichter hat sie doch so weit und so stark gezeichnet, daß sie seine Begebenheiten motivirt, alle Aufmerksamkeit wird durch die Zeichnung auf diese gelenkt, der Blick wird vorzüglich auf diesen Gegenstand geheftet, — man kann sich daher in diesem Stücke nicht gut eine Geisterwelt denken, die uns täuschte; die hohe Leidenschaft würde gleichsam beständig mit dieser in Widerspruch stehen, neben Hermionens Unglück und Leontes Wuth würde ein Ariel oder Puck keine Rolle spielen können, man würde sie unnatürlich und abgeschmackt finden.

Auch gegen diese Regel, der der feiner empfindende Shakspeare folgte, hat Fletcher in seiner Getreuen Schäferin gefehlt. Perigot's Wuth und Eifersucht, in der er seine Geliebte ersticht, erreicht den höchsten Grad; diese Scene ist ganz im Kolorit der Tragödie gemalt, — und eben diese hohe Leidenschaft vermehrt unsern Unglauben, wenn wir kurz darauf den Flußgott erscheinen sehen, der die Geliebte ins Leben zurückbringt. Die Phantasie kann sich nicht mit dieser Fiction beschäftigen, da sie der Dichter kurz vorher

durch alle Grade der Wuth und Eifersucht geführt hat; die Seele erwartet hier Gefühle, die jenen entsprechen und die Einbildungskraft in dieselbe Thätigkeit setzen, das Wunderbare aber, das hier eintritt, erregt nur ein Erstaunen, die Illusion hört auf, und das Wunderbare erscheint uns nur als ein nichtssagender Scherz des Dichters.

Wenn das Wunderbare und hoher Pathos auf eine solche Art abwechseln, so entsteht dadurch die widrigste Unterbrechung. Die Illusion eines Traums und eines wunderbaren Schauspiels hören nach denselben Gesetzen auf: sobald in einem Traume das Unglück einer Person einen sehr hohen Grad erreicht, so fang' ich an, an der Wahrheit des Traums zu zweifeln, oder ich verliere wenigstens die wunderbaren Wesen ganz aus dem Gedächtniß, die die Urheber dieses Unglücks waren.

3) Durch das Komische.

Wenn die Täuschung des Wunderbaren also dadurch entsteht, daß der Zuschauer nie auf irgend einen Gegenstand einen festen und bleibenden Blick heftet, daß der Dichter die Aufmerksamkeit beständig zerstreut und die Phantasie in einer gewissen Verwirrung erhält, damit seine Phantome nicht zu viele körperliche Consistenz erhalten und dadurch unwahrscheinlich werden: — so mußte Shakspeare fühlen, daß durch die Art, von der bis jetzt von der Behandlung des Wunderbaren gesprochen ist, diese Forderungen noch nicht hinlänglich erfüllt würden. Sein Schauspiel hatte Mannigfaltigkeit, indem es nicht blos eine Geisterwelt darstellte, sondern auch das Herz durch liebenswürdige Charaktere erwärmte: er glaubte aber die Aufmerksamkeit des Zuschauers noch nicht genug zerstreut, und gab seinem Stücke einen neuen Zusatz, durch den es eben so viel an Schönheit, als an psychologischer Richtigkeit gewann.

Es ist eine sonderbare Erscheinung in der menschlichen

Seele, daß sie oft das Fürchterliche und Lächerliche so nahe beieinander findet, daß die Phantasie so gern denselben Gegenstand komisch und entsetzlich macht, und daß eben das, was jetzt Lachen erregt, bei gespännter Phantasie in Schauder versetzen kann. Es gehört dies zur unbegreiflich schnellen Beweglichkeit der Imagination, die in zwei aufeinander folgenden Momenten ganz verschiedene Ideen an einen und denselben Gegenstand knüpfen, und jetzt Lachen, und gleich darauf Entsetzen erregen kann. In den Geister- und Hexenmärchen des gemeinen Haufens finden sich eben so viele schreckliche als lächerliche Züge. Aber man wird sehr häufig finden, daß ohne dieses Lächerliche das Entsetzliche den größten Theil seiner Stärke verlieren würde, und eben so oft, daß eben das, was uns in dem einen Augenblicke zum Lachen reizen kann, uns bei einer exaltirten Phantasie ein Grauen erregt. Kinder fürchten sich vor gezeichneten Caricaturen eben so leicht, als sie darüber lachen; die Hexen im Macbeth würden komische Gegenstände sein, wenn die Umstände, unter welchen wir sie kennen lernen, sie nicht fürchterlich machten. Die Phantasie betrachtet erst abgesondert vom Uebrigen den Theil der Zusammensetzung, der lächerlich ist, sie findet nun nichts als das eigentlich Komische, und ergötzt sich an dem Burlesken und Abgeschmackten: durch eine plötzliche Umwendung erblickt sie nun die andere, die schreckliche Seite des Gegenstandes, sie entdeckt eine Beziehung, die sie nicht vermuthet hatte; durch das, was vorher lächerlich schien, erhält nun das fürchterliche Bild so individuelle Züge, daß die Imagination davon, wie von einem gewaltigen Schlage, getroffen wird. Es ist nicht unnatürlich, daß ein Wanderer, der am Abend über seinen mißgestalteten Begleiter spottet, sich aber plötzlich erinnert, daß er an einem verdächtigen Orte sei, plötzlich anfängt

seinen Gefährten für ein Gespenst zu halten, und daß jeder Zug, der ihm soeben lächerlich war, ihm jetzt fürchterlich erscheint.

Im Traume verfährt die Phantasie oft eben so; das Lächerliche präparirt sehr oft das Gräßliche. Wir würden oft das Furchtbare bezweifeln, aber eben durch die komischen, individuellen Züge, die oft ganz aus der gewöhnlichen Welt hergenommen sind, werden wir gezwungen, es zu glauben, denn unsere Urtheilskraft wird so verwirrt, daß wir die Kennzeichen vergessen, nach denen wir sonst das Wahre beurtheilen, wir finden nichts, worauf wir unser Auge fixiren könnten; die Seele wird in eine Art von Schwindel versetzt, in welchem sie sich am Ende gezwungen der Täuschung überläßt, da sie alle Kennzeichen der Wahrheit oder des Irrthums verloren hat. Cazotte hat in seinem vortrefflichen Märchen: Le diable amoureux, diese Bemerkung sehr vortheilhaft genutzt, denn hierin besteht zum Theil das Räthselhafte und Fürchterliche seiner Erzählung. Er läßt selbst am Schluß einen alten Priester zum Alvarez sagen: Après vous avoir ébloui autant que vous avez voulu l'être, contraint à se montrer à vous dans toute sa difformité, il obéit en esclave qui prémédite la révolte; il ne veut vous laisser aucune idée raisonnable et distincte, mêlant le grotesque au terrible; le puérile de ses escargots lumineux, à la découverte effrayante de son horrible tête; enfin le mensonge à la vérité; le repos à la veille; de manière que votre esprit confus ne distingue rien, et que vous puissiez croire, que la vision qui vous a frappé, était moins l'effet de sa malice, qu'un rêve occasioné par les vapeurs de votre cerveau.

Um diese Bemerkungen auf den Sturm und den Sommernachtstraum anzuwenden, so wird man bald fühlen, daß

es die komischen Scenen vorzüglich sind, durch welche der Dichter unsere Aufmerksamkeit zerstreut, und verhindert, daß wir nicht ein zu festes und prüfendes Auge auf die Wesen seiner Imagination heften, das sie nicht aushalten würden. Das Lächerliche soll zwar hier nicht das Furchtbare verstärken, aber es vermehrt hauptsächlich die Mannigfaltigkeit der Wesen, die die Phantasie beschäftigen. Ohne die komischen Personen Trinkulo und Stephano hatte das Schauspiel immer noch den Fehler einer gewissen Monotonie, alles wies noch zu sehr auf Prospero und die wunderbare Welt hin, die ihn umgibt; Ferdinands und Miranda's Liebe hat selbst etwas Romantisches, das ans Abenteuerliche grenzt, so wie die Begebenheiten Alonso's und seiner Gefährten; das Wunderbare würde eben darum nicht täuschen, weil es zu wunderbar war. Ein seltsamer Traum illudirt uns um so leichter, wenn wir Personen darin erscheinen sehen, die wir recht genau kennen. Auf eben diese Art hintergeht uns der Dichter, indem er Charaktere einführt, die seiner wunderbaren Welt zu widersprechen scheinen, da sie ganz aus der gewöhnlichen genommen sind, die nichts von jenem Außerordentlichen haben, das wir an allen übrigen Personen wahrnehmen. So entfernt uns die übrige wunderbare Welt steht, so nahe stehen uns diese; durch ihre Alltäglichkeit erhält das Ganze mehr individuelle Züge, und indem sie einen Theil der Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wird das Schauspiel und das Uebernatürliche dadurch um so täuschender und wahrscheinlicher. — Aber, so wie im Sommernachtstraum, läßt sie der Dichter nicht ganz gewöhnlich und alltäglich bleiben, dies würde sie von der wunderbaren Composition des Ganzen zu sehr trennen, er bringt sie durch Caliban in eine abenteuerliche Gruppe zusammen, und durch diesen seltsamen Charakter verknüpft

der Dichter wieder auf die geschickteste Weise das Wunderbare und Komische seines Stücks. Caliban selbst ist nur halb komischer Charakter, aber er bringt Trinkulo und Stephano in den Gesichtspunkt, in welchem sie komisch erscheinen, er ist zugleich die Person, die uns unaufhörlich in die Welt voller Seltsamkeiten und Wunderwerke versetzt, die uns der Dichter nie will aus den Augen verlieren lassen. — Im Sommernachtstraum beobachtet Shakspeare eben dies, die komischen Personen sind ganz aus der gemeinen Welt entlehnt, aber durch Puck werden sie in eine wunderbare Verbindung mit dem übrigen Stücke gebracht. Nur ist auch der komische Theil des Sommernachtstraums viel schwächer als der des Sturms: und die komischen Scenen selbst schließen sich hier weit besser an den ernsthaften Theil des Stücks.

Trinkulo und Stephano sind keine komische Charaktere, deren Zeichnung der Dichter sehr zu entwickeln nöthig hätte. Feigheit, Sucht zu scherzen und Liebe zum Trunk sind die Haupteigenschaften, die sie, ohne eine Beimischung von vielen Nebenzügen, komisch machen. Diese beiden Charaktere lassen sich schnell erkennen und leicht verstehen, sie erfordern kein Studinm, weil sie der Dichter fast ganz rein und unvermischt gelassen hat. — Shakspeare hatte bei dieser Zeichnung denselben Zweck, den er bei der Milderung der Affekte hatte, sie sollten die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht zu lange und nicht zu fest auf sich heften, weil sonst über das Mittel der Zweck selbst verloren gegangen sein würde; sie sollten nur die Zerstreuung der Theilnahme befördern und das Wunderbare und den Eindruck des ganzen Stücks unterstützen. Parolles aber statt Trinkulo, oder Falstaff statt Stephano, würden die herrschenden Theile des Schauspiels werden, alle übrigen würden verdunkelt zurück-

treten, und so ginge die Einheit des Ganzen verloren. Shakspeare aber charakterisirte sie in wenigen auffallenden und bleibenden Zügen.

Die Nothwendigkeit des Komischen haben auch fast alle neueren Dichter gefühlt, die aus irgend einem wunderbaren Märchen eine Oper zusammensetzten; man findet jedesmal wenigstens einen komischen Charakter darin. Die Einführung des Wunderbaren in seine Schauspiele war eines der Mittel, wodurch Gozzi seinen talentvolleren Vorgänger Goldoni vom italienischen Theater zu verbannen suchte. Das Unregelmäßige seiner Stücke gab einigen reisenden Engländern Gelegenheit, ihm den Namen eines italienischen Shakspeare zu geben. Diese beiden Dichter sind sich aber durchaus unähnlich, sowol was die Darstellung der Charaktere und Leidenschaften, als auch die ganze Anlage ihrer Stücke betrifft. Gozzi hat keinen andern Plan, als zu unterhalten und Lachen zu erregen; der größte Theil seiner Schauspiele ist nur Farce, er dramatisirt irgend ein orientalisches Mährchen, besetzt einen Theil der Rollen mit komischen Personen und fügt das Wunderbare hinzu, um seine Composition noch bizarrer und grotesker zu machen. Man kann seinen Stücken nicht eine gewisse flüchtige Laune, einen lebendigen Witz absprechen, aber er hat es gewiß nur dem Hang seiner Landsleute für die Farce zu danken, daß seine dramatischen Mißgeburten einen so schreienden Beifall erhielten und die Stücke Goldoni's verdunkelten, die in jeder Rücksicht unendlich über den seinigen stehen. In der Art, wie Gozzi das Wunderbare in seinen Stücken benutzt, zeigt es sich vorzüglich, wie wenig er neben Shakspeare genannt zu werden verdient, denn bei ihm ist es nur ein Spielwerk für die Augen des Zuschauers, der durch Verwandlungen oft genug überrascht wird.

Nicht blos der dramatische, sondern auch der epische Dichter kann auf die bis jetzt bemerkte Art seiner wunderbaren Welt einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit geben. Ariost's Zauberkreis ist eben darum so wahr und überzeugend, weil er uns nie Geister und Zauberer aus dem Gesichte verlieren läßt; wir verlassen nie die Welt wieder, in die er uns einmal eingeführt hat; die komischen Episoden, der scherzhafte Ton, in dem er so oft spricht, befördern ebenfalls den Glauben an seine Wunder. Beim Tasso steht die Zauberwelt mehr isolirt, sie hat daher auch gar nicht jenes lebendige und täuschende Kolorit, sie ist immer weit von uns entfernt, wenn wir vertraulich unter allen Phantomen Ariost's wie unter Bekannten umhergehen.

4) Durch Musik.

Das letzte, wodurch Shakspeare unsern Glauben für seine Zaubereien gewinnt, ist ein völlig mechanischer Kunstgriff, — nämlich durch die Musik. — Die Erfahrung wird jedermann überzeugt haben, wie sehr Gesang und Musik abenteuerliche Ideen und Vorfälle vorbereiten und gewissermaßen wahrscheinlich machen. Die Phantasie wird durch Töne schon im voraus bestochen und der strengere Verstand eingeschläfert; aus eben dieser Ursache erscheinen uns manche Zauber- und Feenmärchen als Operetten noch ziemlich erträglich, die als Schauspiele den höchsten Grad unsers Widerwillens erregen würden. — Jeder Zuschauer muß es gefühlt haben, wie der Marsch von Hörnern im vierten Akt der Räuber, den Karl Moor blasen läßt, die folgende abenteuerliche und fürchterliche Scene vorbereitet.

Lieder und Gesänge sind daher durch den ganzen Sturm zerstreut: Ferdinand tritt auf, indem Ariel ein seltsames Lied spielt, das völlig dem Kolorit der Feenwelt entspricht, und das daher weder Gildon's Tadel, noch Warburton's

großes Lob verdient; Ariel schläfert durch Musik Alonso und seine Begleiter ein und erweckt sie wieder durch Musik, Stephano tritt mit einem Liede auf, Caliban schließt den zweiten Aufzug mit einem Gesange, Ariel spielt im dritten Akt, indem Trinkulo und Stephano singen, unter einer feierlichen Musik tragen Geister dem Alonso und seinen Gefährten eine Tafel auf, nach Ariels Verschwinden folgt eine sanfte Musik, eine solche kündigt die Maske an, die Prospero von Geistern aufführen läßt, unter einem feierlichen Gesange treten die Fremden in Prospero's Zauberzirkel und Ariel singt bald nachher ein fröhliches Lied. Shakspeare läßt auf diese Art die Musik durch das ganze Stück nicht verstummen, er kannte den Einfluß der Tonkunst auf die Gemüther zu sehr.

II. Ueber die Behandlung des Wunderbaren in der Tragödie.

Ich habe bis jetzt nur von der Art des Wunderbaren gesprochen, die im Sturm und Sommernachtstraum herrscht, und von der Manier, mit der es der Dichter hier behandelt; ich will jetzt noch einige kurze Bemerkungen über die Darstellung desselben Stoffes in seinen Tragödien versuchen.

Der Zweck des Trauerspiels ist Furcht und Mitleid. Die Tragödie ist das Gebiet aller hohen Affekte, der Extreme der Leidenschaften; die Aufmerksamkeit des Zuschauers muß immer auf einen Punkt geheftet bleiben, jede Zerstreuung thut der Wirkung des Stückes Schaden. Durch alle Gradationen des Elends und der Leidenschaften führt uns der Dichter seinem Zweck entgegen: von Othello's Liebe bis zum letzten und fürchterlichsten Augenblicke seiner Eifersucht, von dem Moment, da Macbeth den ersten, flüchtigen Gedanken des Mordes faßt, bis zu dem, da er endlich mit

seinem Tode die Zahl seiner Verbrechen schließt. Kein Vorfall, kein Charakter darf uns hier in den Weg treten, der uns den Hauptgesichtspunkt verrückte; sobald der Zuschauer hier unterbrochen wird, ermattet auch die Theilnahme. Ich habe aber eben zu zeigen gesucht, daß das Wunderbare im Sturm und Sommernachtstraum eben dadurch wahrscheinlich werde, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht zu lange auf einen Punkt geheftet bleibe; der hohe Affekt der Tragödie, der Endzweck des Trauerspiels selbst, scheinen also nicht eine solche Geisterwelt zu vertragen, wie sie Shakspeare im Sturm darstellt.

1) Die Geisterwelt scheint uns hier entfernter, und ist uns unbegreiflicher.

Er handelt auch in der Tragödie ganz umgekehrt: die Geisterwelt ist hier der wirklichen untergeordnet, der Dichter läßt sie nicht als Hauptzweck hervortreten; sie wahrscheinlich zu machen, sind ihr nicht die übrigen Theile des Stücks untergeordnet, — sondern Leidenschaften und Begebenheiten unserer Welt ziehen die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich; — die wunderbare dient ihm nur dazu, das Furchtbare zu verstärken, uns noch tiefer zu erschüttern. Das Wunderbare tritt hier in den Hintergrund zurück; wie ein Blitzstrahl bricht es dann plötzlich hervor, und eben darum ist hier die Kunst des Dichters, es wahrscheinlich zu machen, nicht so nothwendig; wenn er es nur dahin bringt, daß es nur eintritt, uns zu erschrecken und zu erschüttern, so wird schon dadurch unsere Illusion völlig gewonnen, denn der Schreck, den wir empfinden, läßt den richtenden Verstand nicht zur Sprache kommen.

Im Sturm und im Sommernachtstraum ist uns die Geisterwelt näher gerückt. Wir verstehen zwar immer nicht, wie Ariel wirkt, oder wie eine Blume (siehe die schöne

Beschreibung im zweiten Akt des Sommernachtstraums) die Wirkungen haben kann, die ihr Oberon beilegt; — aber wir sehen doch die Mittel, durch welche eine Wirkung hervorgebracht wird, der Dichter macht uns mit der Natur des Ariel und der Titania bekannt. Völlig unbegreiflich hingegen sind uns die Erscheinungen in der unterirdischen Hexenhöhle; der Geist des alten Hamlet und des Banquo bleiben immer für uns fremde, unbegreifliche Wesen. In dem Dunkeln und Räthselhaften dieser wunderbaren Welt liegt das Erschreckende; — daß wir so unendlich weit von ihr entfernt stehen, und mehr ahnden, als wirklich wahrnehmen, dies ist es, was unsern Schauder erregt und uns so stark erschüttert. Shakspeare charakterisirt im dritten Akt des Sommernachtstraums diese beiden Arten der Geister selbst sehr gut:

Puck.

Das muß, o Geisterfürst, sehr bald geschehn;
Die schnellen Drachen, die den Wagen ziehen
Der braunen Nacht, durchschneiden schon die Wolken
Mit größrer Eil', und dorten scheint Aurorens
Vorläufer schon, bei dessen Ankunft die
Umirrenden Gespenster schaarenweise
Heim zu Kirchhöfen eilen. Schon sind alle
Verdammten Geister, die auf Scheidewegen
Und in den Fluthen ihr Begräbniß haben,
Zu ihrem würmervollen Lager bebend
Zurückgekehrt; aus Furcht, der helle Tag
Möcht' ihre Schande sehn, verbannen sie
Freiwillig sich vom Lichte weg, und bleiben
Auf ewig zu der schwarzen Nacht gesellt.

Oberon.

Doch wir sind Geister einer andern Art,
Oft hab' ich mit dem Morgenlicht gescherzt,
Und kann den Wald so lange wie ein Jäger
Durchtraben, bis des Himmels Pfort' in Osten
Ganz feuerroth sich gegen den Neptun

Mit weit umher ergoßnen Strahlen öffnet,
Und seine grünen Ström' in Gold verwandelt.

Im Hamlet sagt der Geist:

O wäre mir es nicht verboten, das
Geheimniß meines Kerkers zu entdecken,
Ich könnte eine Schilderung beginnen,
Die mit dem kleinsten Worte deine Seele
Zermalmte, daß dein junges Blut erstarrte;
Daß deine beiden Augen, Sternen ähnlich,
Aus ihren Höhlen sprängen, daß sich trennten
Die dichten, krausen Locken, jedes Haar
Sich aufwärts sträubte, wie die Stacheln des
Ergrimmten Igels. — Aber diese Räthsel
Der Ewigkeit gehören nicht für Ohren
Von Fleisch und Blut.

Und in dieser grauenvollen Dämmerung läßt der Dichter auch alle seine übernatürlichen Wesen in der Tragödie.

Die Geister der Tragödie treten nur auf, um die tragische Wirkung auf das höchste zu bringen. Im Hamlet erreicht die Scene zwischen ihm und seiner Mutter einen hohen Grad des Pathetischen, als der Geist eintritt und der Scene einen neuen, noch kühnern Schwung gibt. Durch Hamlet's Erstaunen, Schaudern und Zittern im ersten Akt, durch Macbeth's Leidenschaft, die an Wahnsinn grenzt, indem er den Geist Banquo's erblickt, hiedurch läßt uns der Dichter gar keinen Zweifel an der Existenz der Geister selbst übrig, indem sich die Empfindung Macbeth's und Hamlet's dem Zuschauer mittheilt: der Schreck ist es hier, so wie das Räthselhafte und Unbegreifliche des Herenkessels, was uns mit Grausen erfüllt und uns auf die lebendigste Art täuscht.

Alles Unbegreifliche, alles, wo wir eine Wirkung ohne eine Ursache wahrnehmen, ist es vorzüglich, was uns mit Schrecken und Grauen erfüllt: — ein Schatten, von dem wir keinen Körper sehen, eine Hand, die aus der Mauer

tritt und unverständliche Charaktere an die Wand schreibt, ein unbekanntes Wesen, das plötzlich vor mir steht, und eben so plötzlich wieder verschwindet. Die Seele erstarrt bei diesen fremdartigen Erscheinungen, die allen ihren bisherigen Erfahrungen widersprechen; die Phantasie durchläuft in einer wunderbaren Schnelligkeit tausend und tausend Gegenstände, um endlich die Ursache der unbegreiflichen Wirkung herauszubringen, sie findet keine befriedigende, und kehrt noch ermüdeter zum Gegenstande des Schreckens selbst zurück. Auf diese Art entsteht der Schauder, und jenes heimliche Grausen, das uns im Macbeth und Hamlet befällt: ein Schauder, den ich einen Schwindel der Seele nennen möchte, so wie der körperliche Schwindel durch eine schnelle Betrachtung von vielen Gegenständen entstehen kann, indem das Auge auf keinem verweilt und ausruht. — Wären wir mit Hamlet's oder Banquo's Geist so vertraut wie mit Ariel oder Caliban, so würden sie uns wenig erschrecken; nur in dem Dunkel, womit der Dichter hier seine wunderbare Welt umhüllt, liegt das Furchtbare, und indem er es mit den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft in Verbindung bringt, erregt er das Erschütternde. — Daher ist die Geistererscheinung im Cäsar nicht so fürchterlich als die im Macbeth, weil Brutus hier nicht mit jenem Entsetzen Macbeth's spricht; aber der Dichter wollte hier auch nur eine bange Ahndung für seinen Hauptfelden erregen, keinen hohen tragischen Schreck. — Die Geister in Richard III. sind nur Vorboten seines Unterganges, nur Herolde seines Elends; aber sie sind nicht, wie Banquo's Geist dem Macbeth, das sinnlich dargestellte Elend und Entsetzen Richard's.

2) Das Wunderbare muß auch hier auf irgend eine Art vorbereitet werden.

Aber auch in der Tragödie wendet Shakspeare fast im-

mer einige Kunst an, um seine übernatürlichen Wesen vorzubereiten. Wenn das Furchtbare dieser fremdartigen Erscheinungen in dem Dunkeln, Räthselhaften und Unbegreiflichen besteht, so kann dies, wenn es zu plötzlich, zu unvermuthet eintritt, schwerlich anders als durch einen plötzlichen Schreck wirken, der alle übrigen Ideen und Empfindungen verschlingt; oder es ist ganz ohne Wirkung. Der dramatische Dichter muß sich überhaupt hüten, das Schreckliche nicht ohne alle Vorbereitung eintreten zu lassen, und es überhaupt nicht zu seltsam, zu räthselhaft zu machen, so daß es zu sehr allen unsern Begriffen widerspricht; denn sonst fällt er leicht ins Abgeschmackte und Kindische. Dahin gehört die plötzlich redende Bildsäule im Festin de Pierre.

In einem Stücke, das vor Shakspeare geschrieben ward: The Spanish Tragedy, wird die Handlung mit einem Geist eröffnet, der mit der Rache auftritt: diese Erscheinung wirkt nicht, weil wir sie nicht erwarteten und ihre Bedeutung überhaupt nicht wissen. Shakspeare hätte auch vielleicht seinen Macbeth schicklicher, als mit einer Hexenscene eröffnen können: wir verstehen diese fremdartigen Wesen gar nicht, die wir so unvermuthet und ohne Vorbereitung vor uns sehen; sie sind uns auch nicht im Anfange, sondern erst nachher furchtbar. — Sonst bemüht sich Shakspeare jedesmal, den Zuschauer auf irgend eine Art auf seine Erscheinungen vorzubereiten, oft unmittelbar durch einen einzigen Zug, den er nicht schöner wählen konnte. Auf die schönste Art in allen seinen Schauspielen thut er dies im Hamlet. Horatio tritt bald nach der Eröffnung des Stücks auf; Bernardo und Marcellus haben ihm von einer Erscheinung gesagt, die sie mehrere Nächte hintereinander gesehen haben. Horatio ist ungläubig. Sie setzen sich, und Bernardo will ihm noch einmal die Begebenheit erzählen und sagt:

Als eben jener Stern, der westlich vom
Polarstern ist, an jene Stelle kam,
Wo er am Firmament jetzt funkelt, sahen
Marcellus und ich selbst, als eben Eins
Die Glocke schlug. —
Marcellus. Still! sieh, dort kömmt es wieder.

Nun tritt der Geist auf: wir haben schon vorher von ihm sprechen hören, aber durch diese einzige wunderbare Bestimmung werden wir für das Wunderbare selbst empfänglich gemacht, wir fühlen uns plötzlich in eine fremde Welt entrückt, und betrachten nun mit einem stummen Schreck einen unbekannten Bewohner jener Gegenden. Horatio beschwört den Geist, er entfernt sich wieder. Nachdem sich alle von ihrem Schrecke erholt haben, fängt Horatio an, aus dieser Erscheinung unglückliche Vorbedeutungen für Dänemark zu weissagen, dadurch gewinnt die Erscheinung selbst an Würde, und unsere Furcht wird vermehrt: der Geist tritt von neuem auf, — Horatio's Beschwörung, das plötzliche Verschwinden des Geistes, indem der Hahn kräht, vermehrt hier das fürchterlich Wunderbare außerordentlich. Hamlet wird von dieser Erscheinung benachrichtigt, er begleitet seinen Freund auf die Wache, unsere Erwartung ist gespannt, das Gespenst tritt auf, und bei der höchst pathetischen Beschwörung Hamlets, bei dem stummen Winken des Geistes und der Leidenschaft des Prinzen erreicht unser Schauder den höchsten Grad: indem das Gespenst anfängt zu sprechen, verliert es zwar etwas von seiner Furchtbarkeit, weil hier sogleich etwas von dem Räthselhaften in der Erscheinung verschwindet; die Worte des Geistes aber und seine Art, sich auszudrücken, lassen uns nie ganz aus unserm Erstarren zurückkommen. Alle diese Scenen sind mit bewundernswürdiger Kunst gedichtet: der Geist im Hamlet hält von allen, die Shakspeare darstellt, dem Auge am längsten Stand; er mußte hier sein

ganzes Genie aufbieten, wenn dieser Geist durch dies lange Verweilen nicht seine täuschende Kraft verlieren sollte. Im dritten Akt erscheint er ohne diese Vorbereitung, sie ist hier aber auch unnöthig, weil wir ihn schon kennen: Hamlet's Pathos, und sein plötzliches Eintreten machen die Scene demungeachtet sehr furchtbar, und die hohe Leidenschaft des Prinzen vornehmlich präparirt schon das Gemüth des Zuschauers durch sich selbst auf diese wundervolle Erscheinung. Im Macbeth sehen wir Banquo's Ermordung, Macbeth spricht von ihm bei der Tafel, er heuchelt eine Besorgniß und Aengstlichkeit für seinen Freund: selbst dadurch werden wir für die Erscheinung Banquo's vorbereitet, — sie erschreckt uns, aber es ist ein Schreck, dem eine dunkle, ängstliche Furcht voraus ging. Hätte uns der Dichter nichts um Banquo's Ermordung wissen und dann den Geist plötzlich eintreten lassen, um uns noch heftiger zu erschüttern, so würde er seinen Zweck sehr verfehlt haben, das Gespenst wäre uns zu unbegreiflich und räthselhaft gewesen, um einen bleibenden Eindruck hervorzubringen. — Die Geistererscheinung im Cäsar wird durch Musik vorbereitet, und Brutus sagt plötzlich, indem er sich zum Lesen niedersetzt: „Wie matt die Kerze brennt!" Indem bemerkt er den Geist: es ist Nacht, nur eine Kerze brennt vor Brutus. Man glaubte, daß die Gegenwart der Geister sich vorzüglich an den Lichtern äußerte; daher auch die Bemerkung Richard's, als er von seinem Traum auffährt, daß die Lichter blau brennen. Im Cäsar setzt auch Shakspeare die Empfindung des Wunderbaren noch durch die kleine Scene fort, in welcher Brutus seine Leute weckt; eben diese Empfindung wird durch Richard's Monolog nach den Erscheinungen der Geister fortgesetzt, weil hier sonst das Wunderbare zu isolirt stehen würde. Die Uebergänge sind der Täuschung wegen noth-

wendig, vorzüglich im Cäsar und Richard, weil hier übernatürliche Wesen nur ein einziges Mal auftreten und dann wieder verschwinden.

3) Der Dichter läßt für das Wunderbare fast immer eine natürliche Erklärung übrig.

Um nicht zu weitläufig zu werden, will ich jetzt mit einer Bemerkung schließen, die sich fast auf alles dargestellte Wunderbare des großen Dichters, auch im Sturm und Sommernachtstraum, bezieht. Kein Dichter hat vielleicht in diese veredelte Märchen des Volks zugleich einen so großen und tiefen Sinn gelegt, als Shakspeare. — Noch kein Kritiker hat im Charakter des Hamlet den so hervorstechenden Zug der Frömmelei bemerkt, womit sein Hang zum Grübeln und seine beständige Zweifelsucht genau zusammenhängen. Die Einleitung des Stücks konnte daher nicht schicklicher und zugleich grauenhafter, dem Stück und vorzüglich dem Charakter Hamlet's angemessener, gewählt werden. Ein Jüngling, der unaufhörlich in dunkeln, trüben Empfindungen lebt, der an allen Gegenständen nur die traurige Seite aufsucht, um sich selbst damit zu quälen, dieser wird durch eine Geistererscheinung aus seiner melancholischen Trägheit gerissen und zum Handeln aufgefordert; seine glühende Phantasie und sein Hang zum Aberglauben kommen der Erscheinung gleichsam entgegen; einem Brutus oder Cäsar gegenüber gestellt, verliert die Erscheinung fast alles von ihrer Schönheit. Die Hexen, ihre Prophezeiungen und ihre Art zu wirken, passen eben so gut in das Kolorit Macbeth's. Dort wird ein Sohn vom Geist seines Vaters zur Rache aufgefodert; hier ein Feldherr von höllischen Unholden zum Morde seines Königs und seiner Freunde. Der Charakter Macbeth's ist härter, rauher und kriegerischer; die That selbst, zu der er verleitet wird, steht eben so schön den noch

grauenhafteren und wilderen Hexenphantomen gegenüber, als der weichere Charakter Hamlet's dem Geiste seines Vaters: man kann hier keine Veränderung der Personen vornehmen und z. B. einen Othello mit den Hexen zusammenstellen, ohne dem Dichter sehr viel von seinen Schönheiten zu rauben.

Shakspeare vermeidet es gern, daß Gespenster von mehr als einer Person gesehen werden, und darin besteht vielleicht die größte Schönheit seiner Geistererscheinungen, denn er legt dadurch in diese eine Art von allegorischem Sinn, der sie für den Verstand und die Phantasie gleich interessant macht; diese Allegorie ist aber von der oben getadelten ganz verschieden. Er personificirt allerdings Affekte und Ideen, aber er läßt sie unter einem Gewande auftreten, unter welchem man sie nur nach langer Prüfung entdeckt: der Leser muß sie erst suchen, sie verbergen sich lange vor ihm. Vielleicht daß Shakspeare selbst durch die damals in den Schauspielen so gewöhnlichen allegorischen Personen auf diese Art der Darstellung geführt ward; nur daß sein Genie allem, was es von außen empfing, eine schöne und vollendete Gestalt gab. Statt der kalten Allegorien, in welchen eine abstrakte Idee als Person eingeführt wird, wie Tugenden oder Laster, personificirte er die höchsten Leidenschaften, den Seelenzustand, in welchem das Gemüth beunruhigt und die Phantasie auf einen hohen Grad erhitzt ist. In einer solchen Stimmung, wenn das Herz von Gewissensbissen gefoltert, oder von der Reue gequält wird, glaubt der geängstigte Verbrecher die ganze Natur gegen sich empört, er sieht allenthalben Gestalten, die ihn erschrecken, in seinen Träumen sieht er Gespenster, die ihm seinen Untergang drohen. — In der Zeichnung solcher Charaktere zeigt sich nun Shakspeare als ächter dramatischer Dichter, der alles dem Auge vorführt und den Zuschauer alles selber sehen läßt. Statt

daß Weiße in einem Monologe seinen Richard Geister sehen läßt, die der Zuschauer nicht sieht, läßt Shakspeare wirklich alle die Geister der von Richard Ermordeten auftreten und ihm seinen Untergang verkündigen. Macbeth wird vom Geiste Banquo's bis in sein Gemach verfolgt, er sitzt an seiner Tafel und erfüllt ihn mit Schauder und Entsetzen, als er eben anfangen will, den Genuß seiner neuen Würde zu empfinden. — Hier sind Richard's Angst und Macbeth's Elend dem Auge auf die fürchterlichste Art dargestellt; dies wirkt mehr, als wenn wir Macbeth unaufhörlich sein Unglück beklagen hörten. Hamlet ist im Begriff, in der Wuth gegen seinen Oheim, die Schonung seiner Mutter zu vergessen, plötzlich aber fällt ihm sein Vorsatz ein: „zwar Dolche mit ihr zu sprechen, aber keinen zu gebrauchen.“ Diese plötzliche Idee in der höchsten Wuth, im ganzen Feuer der Leidenschaft, hat der Dichter auf die schönste Art sinnlich dargestellt, indem er plötzlich den Geist des Vaters aus der Wand treten läßt. Dadurch wird der Uebergang nicht nur natürlicher, sondern der Zuschauer wird dadurch in die Seele des Prinzen gleichsam hineingeführt, und das Magische und Uebernatürliche macht den Eindruck bleibend und unvergänglich.

In dieser Art der Darstellung liegt zugleich eine andere Schönheit, die auf die Phantasie vielleicht am meisten wirkt, und die Ursache ist, daß Shakspeare's Geister, auch oft gesehen, immer noch erschüttern und die Phantasie nicht in der kalten Ruhe lassen, mit der man die Geister in einigen französischen Tragödien und neueren deutschen Stücken auftreten sieht. Macbeth allein sieht Banquo's Geist; eben so nimmt Hamlets Mutter ihren vergifteten Gemahl nicht wahr; sie glaubt, die Erscheinung sei nur eine Geburt der erhitzten Phantasie ihres Sohns; eben dies glauben auch

die Freunde Macbeth's: — der Zuschauer findet ihren Glauben sehr natürlich, aber der Dichter stellt ihn gleichsam über diese Aufklärung, er sieht ihren Unglauben in ihren verschlossenen Augen gegründet, sie sind blind für das, was der Zuschauer und Macbeth sehen. Eben so sieht der Zuschauer das wirklich, was Richard nachher seinen Traum nennt; er wird durch diese Darstellungsart in eine höhere Welt versetzt, wo er alles übersieht und jeden Irrthum der dargestellten Personen wahrnimmt. Wäre Macbeth's oder Richard's Gewissensangst so dargestellt, wie sie Weiße in dem oben angeführten Monolog schildert, so hinge gleichsam ein Vorhang zwischen dem Zuschauer und der Seele des dargestellten Charakters; man würde stets die Gespenster suchen, die Richard zu sehen glaubt. Dieser Monolog kann sich daher nie an Kraft den wirklichen Shakspeareschen Geistern nähern.

Fast immer hat Shakspeare auch, um in die Phantasie keine Unterbrechung fallen zu lassen, dafür gesorgt, daß alle seine Uebernatürlichkeiten sich von den Personen im Schauspiele können natürlich erklären lassen. So im Macbeth und Hamlet: beide müssen am Ende selbst an den Erscheinungen zweifeln, da sie keinen andern Bürgen, als sich selbst, für ihre Wahrheit haben. Dasselbe findet bei Richard's Traum statt; und auch bei dem Geiste, den Brutus in seinem Zelte sieht, — eine Scene, die Shakspeare so psychologisch richtig gezeichnet hat, um eben diese Wirkung durch das Wunderbare hervorzubringen. Brutus läßt einen seiner Sklaven auf der Laute spielen, dieser aber schläft bald, so wie die übrigen, ein; in der nächtlichen Stille setzt er sich zum Lesen nieder, — eine Gestalt tritt ein, Brutus erschrickt, — der Geist verschwindet in eben dem Augenblicke, da Brutus wieder kalt geworden ist.

Hier ist die Erscheinung fast nur eine sichtbar dargestellte böse Ahndung; der Held ist schwach und abergläubisch, indem er sich dieser Ahndung überläßt; sie verschwindet, indem er seine Kräfte wieder sammelt. — Alle Begebenheiten des Sommernachtstraums erscheinen den handelnden Personen nachher als eine Traumgestalt, und der Dichter hat sehr künstlich dafür gesorgt, daß kein Vorfall zu isolirt stehen bliebe, an dem sie nachher ihre Erinnerungen knüpfen und ordnen könnten. Wenn Prospero seine Tochter durch seine magische Kunst einschlafen läßt, so sagt sie nachher beim Erwachen, seine traurige Erzählung habe sie so schläfrig gemacht; sie findet hier auch eine natürliche Erklärung ihres Schlafs, dessen Ursache der Zuschauer aber besser weiß. Eben so wird Gonzalo im zweiten Akt aus dem Schlafe geweckt, indem ihn Antonio ermorden will: er hält einen Traum für die Ursache seines Erwachens, aber der Zuschauer hat Ariel gesehen, der ihn auf Prospero's Geheiß weckte.

Die Anlage des Sturms, so wie des Macbeth und Hamlet, machte es freilich dem Dichter unmöglich, alle Erscheinungen auf diese Art auftreten zu lassen. Hamlet würde die Erscheinung seines Vaters bald nur für einen Traum gehalten haben, Macbeth die sonderbare Prophezeiung nur für ein Hirngespinst, wenn sie in dem Zeugnisse ihrer Freunde nicht ein Unterpfand für ihre Wahrheit gehabt hätten. Prospero kann seine Wirkungen vor den übrigen Personen unmöglich verbergen, ob sie gleich das Ungewitter, so wie mehrere andere durch ihn veranlaßte Vorfälle, für natürliche Ereignisse halten; aber er straft seine Feinde durch seine Zauberkunst, — er mußte sich ihnen als Zauberer zu erkennen geben, wenn Shakspeare nicht tausend Unnatürlichkeiten einer Schönheit zum Opfer bringen wollte.

III.

Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher.

1796—1798.

I.

Sie verlangen also im Ernste, ganz im Ernste, meine Meinung über die Blumen, welche die Musen jüngsthin unserm Vaterlande geschenkt haben? Wenn ich gleich nicht begreife, was Ihnen an einer einzelnen Meinung liegen kann, so will ich dennoch Ihr Verlangen erfüllen, eben weil es gleichgültig ist, wie ich über diese poetischen Kalender denke.

Es wäre ohne Zweifel sehr unbillig, wenn wir von allen kleinen Gedichten, welche uns jedes neue Jahr bringt, verlangen wollten, daß sie Meisterstücke und tadellos sein sollten. Aber noch unbilliger wäre es, zu verlangen, daß Alles in Einer Manier dargestellt werden sollte; manche Blumen zu verwerfen, weil wir gerade eine ausschließende Vorliebe für diese und jene hätten. Sie werden selbst zugeben, daß mich ein solcher Vorwurf nicht trifft; und wenn es einige Sätze gibt, die man nicht gern leugnen wird, so wie Gedichte, die fast Jedermann gut oder schlecht findet, so hoffe ich, daß wir uns doch über manchen Zweifel aufklären, über Manches, worin wir vielleicht abweichen, vereinigen können.

Jedermann ist darüber einig, daß der Vossische Almanach, seit seiner Entstehung, einen entschiedenen Werth gehabt hat. Auch im diesjährigen finden Sie viele schätzbare Gedichte vom Herausgeber. Sie sind aus allen verschiedenartigen Manieren des Verfassers, und fast in allen erkennt man den geübten Dichter, welcher Sprache und Versbau vollkommen in seiner Gewalt hat. Das Gedicht von Voß,

welches die Sammlung eröffnet: Der Geist Gottes, ist vorzüglich poetisch und kühn, der Geist des Lesers folgt den Gedanken des Dichters willig und ohne Mühe, und doch erhält die Seele dadurch einen hohen Schwung. Was gemeinen Versmachern viele Anstrengung und Spannung kostet, um den Leser in einen poetischen Rausch zu versetzen, dazu braucht ein Dichter, wie Voß, nur einige Striche, einen Gedanken, der gleichsam nur vorüberflattert und doch gewaltig die Seele des Hörenden ergreift.

Nur erlauben Sie mir hier eine Bemerkung, die ich lieber gleich vorausschicken will, damit Sie sich schon früh an meine Klagen gewöhnen. Ist es Ihnen nicht auch aufgefallen, daß jetzt unter unsern deutschen Dichtern ein Lustrum entsteht, in welchem fast alle Ideen mehr oder minder allegorisch vorgetragen werden? Man schreibt entweder Verse über abstrakte Gegenstände, und dann treten Menschheit, Aufklärung, Veränderlichkeit u. s. w. personificirt auf; oder man sucht einem ganzen Gedichte eine allegorische, dunkle Beziehung beizumischen. Im ersten Falle grenzen die poetischen Produkte leicht an jene steifen, pedantisch ausgemessenen und symmetrisch gestellten Gedichte, die vor und zu Gottsched's Zeiten Mode waren. Im zweiten Falle aber wird der Dichter leicht schwer und unverständlich; er trachtet mehr darnach, eine Verwandtschaft unter Bildern und ihren gegenseitigen Beziehungen zu entdecken, als eine eigentlich poetische Darstellung hervorzubringen; und da es dem Witze und der Phantasie nicht schwer fällt, Aehnlichkeiten zu entdecken, so verführt dies den Dichter sehr leicht, nach Analogien zu jagen und aus seinen Versen eine geheime Räthselschrift zu bilden. Er geräth in Gefahr, den Namen eines Dichters zu verlieren, indem er das Gebiet der Dichtkunst erweitern und eine subtile Philosophie in ihre Grenzen

ziehen will. Dieser Vorwurf trifft nach meiner Meinung mehrere von den neueren Schillerschen Gedichten, so wie die genannte Vossische Ode gleichfalls einige zu abstrakte Sätze enthält, noch mehr aber eine andere: Die erneute Menschheit. Vorzüglich schön ist der Chorgesang an der Quelle, S. 37, und die Aufmunterung, S. 50. Der Gesang der Leibeigenen am Erntefeste hingegen scheint mir etwas matt. In den Gedichten, die sich nicht zu dem Schwunge der Ode erheben, erkennt man mit Wohlgefallen den Dichter der Natur und der Grazien, dem kein Zug mislingt, keiner ohne Bedeutung aus der Feder fließt. Das Ohr freut sich, wenn es, nach so manchem rauhen und widrigen Ton neuerer Dichter, auf diese leichten und musikalischen Gedichte trifft.

Die Erinnerungen von Stolberg, S. 6, würde ich Ihnen ganz abschreiben, wenn ich Ihnen den Almanach nicht selbst überschickte. Eine erhabene Rührung ergreift mich beim Lesen dieses Gesanges: jeder Ton geht unmittelbar zum Herzen, und Ausdruck, Bilder und Verse bilden, im Einzelnen, die Vollkommenheit des Ganzen.

Die Epistel von Nicolai an Ramler werden Sie wahrscheinlich weitläufig und ermüdend finden; manche Stellen sind gut gesagt, welche jedoch das Schleppende von andern nicht wieder gut machen.

Die Gedichte von Gleim interessiren am meisten deswegen, weil sie von ihm sind.

Die mit B. unterzeichneten Gedichte sind alle hart versificirt und meistens ohne Bedeutung.

Sein Sie aber versichert, daß Sie diesen Almanach nicht ohne Mißfallen werden schließen sehen. Er steht in der That keinem seiner älteren Brüder nach, wenn gleich sein verdienter Herausgeber mit uns betrauern wird, daß er

uns nicht, nach gewohnter Weise, einige unverwelkliche Blüten aus Klopstock's ewigem Lorberhaine vorlegen konnte, und wahrscheinlich, wie wir, darauf rechnet, daß die Hand des reichen Gebers sich, im künftigen Jahr, desto freigebiger bezeigen werde.

Der Göttingische Musenalmanach eröffnet sich mit der Nachtfeier der Venus, einem Werke der letzten Hand von Bürger. Auf eine rührende Art wird man dadurch an den Verlust dieses ächten Dichters erinnert. Dieses sein Produkt ist gewiß eines von denen, welche die deutsche Literatur den berühmtesten lyrischen Gedichten der Ausländer an die Seite setzen kann. Dieser Schwung der Gedanken und Verse, diese Wahl und Korrektheit des Ausdrucks gelang bisher nur Wenigen. Der Hymnus ragt bei weitem über alle übrigen Gedichte dieser Sammlung hervor. Wir lernen Bürger nach seinem Tode von neuem schätzen, und bewundern seine natürliche und doch ächt poetische Darstellung.

Sonst finden Sie noch einige artige Kleinigkeiten von Karl Reinhard, zwar ohne großen poetischen Werth, aber leicht und fließend.

Ramler's Ode: Lob der Stadt Berlin, erscheint hier mit beträchtlichen Veränderungen. Leser, die an ihre ursprünglichen Schönheiten gewohnt waren, werden einen Theil derselben ungern vermissen.

In den Sinngedichten Kästner's habe ich die Spitze nicht finden können.

Eine lange Satyre: Die Gebete, von Falk, hat einige sehr gute und poetische Stellen, nur könnte sie auch die Ueberschrift: das menschliche Leben, führen; denn der Verfasser verirrt sich einigemal zu weit von seinem Gegenstande, seine erläuternden Exempel werden am Ende Hauptsache, und darum kann der Leser leicht den Faden verlieren.

Auf einen Dichter, Pape, von welchem ich bisher noch nichts gelesen habe, möchte ich Sie aufmerksam machen. In seiner Ahndung eines Gefangenen, S. 30, sind außerordentlich schöne poetische Züge.

Die Sinngedichte werden Ihnen wahrscheinlich ebensoviel Langeweile machen, als mir. Ist es nicht befremdlich, daß die Deutschen, ungeachtet sie in dieser Dichtungsart nur selten Glück machen, doch der mißlungenen Versuche nicht überdrüssig werden?

Sie sind mit meinem ersten Briefe unzufrieden, weil er nicht umständlich genug war? Dieser Fehler ist am leichtesten wieder gut zu machen, und ich setze mich eben nieder, um weitläufiger zu sein.

Spener in Berlin hat mit vieler Eleganz einen Kalender der Musen und Grazien drucken lassen, mit ausgewählt guten Kupferstichen geziert, unter denen sich vorzüglich die Landschaften, von Lütke gezeichnet und von Veith gestochen, herausheben. Aeußerlich fehlt diesem Almanache zur Empfehlung nichts, und, um auch den Leser zu befriedigen, finden sich 91 Gedichte darin, von Schmidt, jetzigem Prediger in Werneuchen.

Der Dichter ist von der Idee ausgegangen, die Natur getreu und ohne Verschönerung zu copiren, und man kann nicht leugnen, daß ihm dieses in einigen Stellen gelungen ist. Seine ersten Gedichte haben viele eben so wahre, als originelle Züge, z. B. das Gedicht Natur, S. 5, und die Schilderung des Dorfes Fahrland.

Alle Aesthetiker haben viel an den beschreibenden Gedichten auszusetzen gefunden; denn es ist nicht zu vermeiden, daß, bei der bloßen Beschreibung, am Ende ein gewisses Gefühl der Nüchternheit die Seele ergreift, daß man

allemal in den Schilderungen irgend etwas erwartet, welches sie vorbereiten sollen, Empfindungen und Gedanken, mit denen die Beschreibung nachher ein Ganzes ausmacht. Die Muster beschreibender Dichter haben daher ihre todte Natur auf irgend eine Art zu beleben gesucht, und keinem ist es vielleicht so gelungen, als unserm Voß, in seinen lieblichen Gemälden der Natur und des Landlebens. Hier finden Sie aber einen Dichter, der sich ganz und gar von dieser Gattung der Poesie lossagt und die Natur nur so schildern und copiren will, wie er sie wirklich findet. Mit Recht scheint Ihnen dieser Vorsatz eben so bedenklich, als mir.

Sie erinnern sich der Stelle im Werther, wo dieser über die treue Nachahmung der Natur so schön und hinreißend spricht. Vielleicht sind nur wenige Leser dieses Meisterstücks von der darin liegenden Wahrheit so heftig ergriffen worden, als ich. Wenn nun Herr Schmidt sie ebenfalls wahr gefunden und, in seinen Gedichten, uns solche natürliche Darstellungen zu liefern glaubt, so muß ich gestehen, daß er oder Ihr Freund den Werther falsch verstanden hat.

Können wir denn die Natur wirklich so schildern, wie sie ist? Jedes Auge muß sie in einem gewissen Zusammenhange mit dem Herzen sehen, oder es sieht nichts, wenigstens nichts, was uns, in Versen wieder aufgezählt, gefallen könnte. Wird nicht jeder poetische Mensch in eine Stimmung versetzt, in der ihm Bäume und Blumen wie belebte und befreundete Wesen erscheinen, und ist dieses nicht das Interesse, das wir an der Natur nehmen? Nicht die grünen Stauden und Gewächse entzücken uns, sondern die geheimen Ahndungen, die aus ihnen gleichsam heraufsteigen und uns begrüßen. Dann entdeckt der Mensch neue und wunderbare Beziehungen zwischen sich und der Natur, sie ist

Theilnehmerin seines Schmerzes oder seiner Leiden, er fühlt gegen die leblosen Gegenstände eine freundschaftliche Zuneigung, und dann bedarf es wahrlich keiner Verschönerungen, keiner erlogenen Zusätze, um schöne und entzückende Gedichte niederzuschreiben. Die Lügen, wo sich viele der gemeinen Versmacher unglückliche Leidenschaft oder Treulosigkeit des Freundes fingiren; die leere und unbedeutende Bildersprache, wo die natürlichen Gegenstände ewig mit unnatürlichen verglichen werden und der Leser nicht weiß, womit er seine Phantasie beschäftigen soll: die und nichts anderes können der leere Schellenklang, der entstellende Putz sein, den man so oft, unter dem Namen des Idealisirens, entschuldigen und anpreisen will. Wenn aber jedes lyrische Gedicht (und lyrisch sollen doch alle Schilderungen des Herrn Schmidt sein) aus einer Hauptempfindung entsteht und entstehen muß, so wird diese bei jedem erwärmten Dichter schon dafür sorgen, daß alle Bilder und Empfindungen in Einem Zusammenhange stehen, daß nichts sich widerspricht und den lieblichen Eindruck stört: und dieses ist das wahre Idealisiren, dem alle großen Dichter gefolgt sind, ohne daß sie es wußten, weil sie nicht dagegen verstoßen konnten.

Ich liebe die spitzfindigen ästhetischen Untersuchungen nicht, in denen man sich am Ende von der poetischen und prosaischen Welt gleich weit entrückt fühlt und in einem dünnen Aether von feinen und halbwahren Ideen schwebt; aber mich dünkt, es ist sehr einleuchtend, daß der Mensch, als denkendes und fühlendes Wesen, die Natur betrachtet; daß ihm also manches bei einem Blatt und einem See einfällt, was gewiß für ein ander organisirtes Wesen nicht in der Sache liegt, sondern blos in der Seele des Betrachtenden. Wir gehen oft spazieren und sehen die Natur mit kalten Augen an, ohne daß eine eigentliche poetische Empfin-

dung deutlich in uns anschlägt. Das schöne Amt und Vorrecht des Dichters ist es nun, daß er uns durch seine Gesänge den Geist einflößt, der ihn selbst beseligt, daß er uns zu seinen Anschauungen hinaufhebt und alle unsere Sinne mit seinen Tönen verfeinert. Können wir aber Den einen Dichter nennen, der uns alle Gegenstände nacheinander aufzählt, angenehme und widrige, in ewigem Widerspruche mit unserer Empfindung Dinge schildert, welche gewiß fast jeder Mensch, wenn sein Herz nur irgend erwärmt wird, übersieht oder wenigstens schnell wieder aus seiner Phantasie wegstreicht, wenn sie ihm unvermuthet vor Augen kommen?

Lesen Sie den Almanach, und wenn Sie einige glückliche Verse abrechnen, so werden Sie das finden, was ich so eben, ohne Uebertreibung, als verwerflich aufstelle. Lesen Sie nur die Beschreibung der Gegend bei Potsdam, S. 107b, den Frühlingstag auf der Dorfpfarre, S. 80, oder das Dorf Döberitz, S. 71, wo der Dichter spazieren geht, sich dann an einen Tisch setzt und ißt. Unter der Feder eines Voß könnte selbst diese Idee ein Interesse erhalten. Der würde Empfindung und Handlung hineinlegen, der würde unser Herz in Bewegung setzen; aber wie sie jetzt ist, kann diese Schilderung kaum für den Prediger in Döberitz, den Freund des Dichters, anziehend sein. Ich will aus diesem langen Gedichte nur Eine Stelle ausheben:

Wir schlenderten neben der Hutung
Nesselumwuchertem Haag, umflattert von jubelnden Finken,
Hin nach der Lindenallee! O der netten, ländlichen Aussicht!
Fern die Hufen des Dorfs voll gelber, wellender Gerste
Stachelähren, am Wald die weiße Kuppe des Sandbergs,
Wo Holzhasen nur lauschen versteckt im gewundenen Kniebusch.
Voll Waldschnepfen die Schonung, ein Volk Rebhühner im Brachfeld
Näher im ebenen Thal der Wiesen gehäufelte Heumahd,
Hagerosen und Quendel und Haferdisteln und Windhalm.

Was sehn Sie oder empfinden Sie bei diesen Versen? Ich begreife nicht, warum die Schilderung und die Aufzählung von Gegenständen nicht noch durch zehn Verse fortgeht, wenn die Aussicht bei Döberitz, wie ich hieraus schließe, nicht sehr beschränkt ist.

Wollen Sie wissen, weswegen sich Herr Schmidt auf das Dorf wünscht, so hören Sie S. 21:

Könnt' ich erst mein Aug' erquicken
An des Grabens Entengrün,
Und dann lange mit Entzücken
Sehn im Keil die Reiher zieh'n.

In der Sehnsucht nach ländlichem Glück finden Sie folgende merkwürdige Stelle S. 112:

Unterwegs, verfolgt von Mück' und Wespe,
Läßt sich's, hingestreckt auf Kukuksklee,
Weicher als des Königs Kanapee,
Im Gesäusel einer Zitterespe,
Müd' und warm, mit Sand in beiden Schuh'n,
Dann so herrlich aneinander ruh'n.

Sind Sie nicht auch meiner Meinung, daß Herr Schmidt, wenn nicht der erste Mensch, wenigstens der erste Dichter ist, der sich darnach gesehnt hat? In demselben Gedicht beschreibt Herr Schmidt seine Zurückkunft ins Dorf, und sagt dann:

Statt Geschwätz und Bückling süßer Herrchen,
Reicht, mit einem Bart von Mus,
Jedes Kind uns dann die Hand zum Gruß.

Der Verfasser bleibt aber auch seinem Vorsatze nicht getreu, den poetischen Schwung anderer Dichter zu vermeiden, denn er fängt sein Gedicht: Die Unschuld, S. 114, also an:

Heil! noch ist sie nicht verschwunden,
Noch ihr Zauber nicht zerronnen,
Heil! noch hab' ich sie gefunden,
Jauchzend ihre Spur belauscht.

O, im Rausche dieser Wonnen
Gegen Erden, gegen Sonnen,
Hätt' ich Phöbus Weihe nicht vertauscht,
Töne Leier, Saiten rauscht!

Trotz dieser poetischen Ausrufung entstehen nachher schlechte Verse, bei denen der Dichter offenbar seine Kunst zu hoch angeschlagen hat.

Ganz unnatürlich ist es, wenn ein Holzschuhmacher, S. 71, so von seiner Frau spricht:

Weißer blüht ihr der Nacken als Hirse, das redliche Auge
Blauer als Wicken und Flachs, und die Wange röther als Feldmohn.

Ich will dem Dichter nicht schuld geben, daß er hier idealisirt habe, aber unnatürlich ist diese Sprache gewiß.

Wenn wir aber auch einem Dichter, welcher blos gemeine Natur schildert, viel erlassen wollen, so können wir ihn wenigstens nicht von den Regeln der Korrektheit und eines leichten Versbaues lossprechen, und auch gegen diese verstößt Herr Schmidt oft. Gewaltsame Inversionen bei den simpelsten Gegenständen machen einen seltsamen Effekt. Unter unzähligen Beispielen nur eins, S. 124:

Jetzt, o trauter Wald, wär's auch am trübsten
Regentag, durchsuch' ich weit umher
Auf verwachs'nem Schleifweg dich am liebsten,
Saus'ten deine Wipfel noch so sehr.
Lehn' am Baum betrachtend, wenn die Tropfen
Dichter fallen, mich auf meinen Stock,
Oder lausche durch den wilden Hopfen,
Wenn die Ricke pfeift nach ihrem Bock.

Wie sich's dann, wann mit zerzaus'ten Locken,
Roth' und gelbe Blätter auf dem Hut,
Ich beim fernen Schall der Hammelglocken
Wiederkehr', in Liebchens Armen ruht,
O das weiß nur der, der das Gepränge
Eitler Städter gern vergißt bei dir,
Und dem Gott im Stübchen traut und enge
Ein zufriednes Herz bescheert, wie mir!

Haben Sie je härtere Verse gelesen? Und doch sind diese nicht mühsam von mir aufgesucht.

Die Lieder der Landmädchen, Abends beim Melken der Kühe zu singen, können unmöglich auf das Volk wirken, und die melkenden Mädchen möchten dabei noch eher einschlafen, was der Dichter doch vorzüglich hat verhüten wollen. Denn er macht, in einer Einleitung, auf folgenden Nutzen der Dichtkunst aufmerksam: „Gesang muntert auf, und die Hausfrau kann schon von ferne von dem Gesang ihrer Dienstboten auf die Wachsamkeit derselben schließen.“

Zum Schluß ist eine Ballade angehängt: Graf Wolf von Hohenkrähen, bei deren Wiege aber weder Musen noch Grazien lächelten.

Es freut mich, daß ich mich bis zum Schillerschen Musenalmanach durchgearbeitet habe, dessen Herausgabe für jeden Freund der Dichtkunst eine angenehme Erscheinung sein muß. Sie werden hier viele Gedichte finden, die Sie entzücken und Ihre ganze Seele ausfüllen werden. Sie dürfen nur einige von Schiller, wie den Spruch des Confucius, S. 39, einige seiner Epigrammen, die kophtischen Lieder, oder einige andere Gesänge von Goethe aufschlagen und werden, schon um dieser willen, die Sammlung mit einer vorzüglichen Liebe betrachten.

Schiller's Würde der Frauen ist ohne Zweifel in seinen einzelnen Stellen außerordentlich schön, aber ich gestehe Ihnen, daß ich, mit aller Anstrengung, keinen eigentlichen Plan darin habe finden können. Es sind Gedanken, die sich meistentheils in recht gut gewählten Bildern gegenüberstehen, die aber nicht untereinander zusammenhängen und

sich noch weniger einander erläutern: mit einem Worte, ich vermisse hier einen lyrischen und poetischen Gang, und finde nur einen prosaischen vernünftigen Zusammenhang, eine Art von Streit oder Gespräch über die Würde der Weiber und die Schwächen der Männer.

Eine sehr schöne, poetische und tiefsinnige Fiktion finden Sie S. 183: den Hain der Eumeniden von Conz.

Fast am meisten möchte ich Sie auf die mit D. unterzeichneten Gedichte aufmerksam machen. Alle haben eine originelle, ächtpoetische Sprache, kühne Wendungen und einen hochlyrischen Schwung. Ferner auf ein Gedicht, ohngefähr in demselben Tone, S. 124, Parthenope, mit P. unterzeichnet.

Es würde Ihnen nur lästig fallen, wenn ich viel über diese vortrefflichen Sachen sagen wollte. Um sie zu interpretiren, müßte ich sehr weitläufig werden, und es wäre immer noch die Frage, ob es mir gelänge, mein Gefühl in passende Worte zu bringen. Die mit E. unterzeichneten Gedichte sind meistentheils allegorisch und beziehen sich oft auf das Bild eines Schmetterlings. Ich kann sie den vorbemerkten nicht gleich achten.

Manches Stück dieser schätzbaren Sammlung muß man sich freilich wundern hier zu finden, z. B. S. 158 eine Ballade von Kosegarten, die sich also anhebt:

> Schön Sidselil schnürte sich so knapp und schlank,
> Daß ihr die Milch aus den Brüsten sprang

und in dieser Manier geht das Gedicht weiter. War es wohl der Mühe werth, dergleichen Schilderungen nach dem Dänischen zu copiren? Die Beiträge von Kosegarten sind überhaupt nicht vorzüglich. Rauhe Sprache und Versbau machen ihn vor den übrigen kenntlich.

Woltmann, ein junger Dichter und, wie es scheint, Nachahmer von Schiller, hat sechs Gedichte geliefert, die nicht alle dieser Stätte werth sind. Es läßt sich kaum eine schlechter erfundene Ballade denken, als sein Rudolph von Erlach, wo ein junger Mensch von seinem Schwiegervater Geld verlangt und diesen ohne Umstände todtschlägt, weil er ihm nichts geben will, worauf er sich dann selbst ermordet. Herr Woltmann erlaubt sich Härten, wie folgende:

Der Schwiegersohn von Rudenz stürmte,
Wie Geister blaß im Fackelschein,
Mit wildem Haar, das hoch sich thürmte,
Zum offnen Pfortenthor herein.

Ist dieser Schwiegersohn so blaß wie Geister, wenn sie im Fackelscheine gehen, oder kommt er im Scheine der Fackeln? Ebenso nachher, wenn der Alte spricht:

Ich kann, o Sohn, kein Geld mehr geben;
Du reichst mir noch den Bettelstab,
Dein Weib wird gleich dem Bettler leben,
Dem schimpfend man den Heller gab.

Das Sylphenlied von demselben ist ganz unbedeutend, ein jeder Leser wird an das bekannte Matthisson'sche denken. Sehr hart ist folgende Strophe:

So fliehen im Leben,
Die Menschen mit Beben,
Der Himmlischen Gunst.
O flög' er zu Hügeln,
Voll Blumen auf Flügeln
Der dichtenden Kunst!*)

---

*) Ich diktirte dem Freunde Rambach's, den ich täglich sah, Bernhardi, diese etwas flüchtige Kritik, und er machte nach der vierten Zeile

O flög' er zu Hügeln,

ein Komma, welches im Gedichte nicht war. Hierüber erhob sich im Merkur eine große Klage von Seiten des Dichters, der, wenn ich mich recht erinnere, von Verfälschung sprach. Auch hatte er Wieland's Urtheil in

Die Kunst, S. 49, ist dunkel und voller Phrasen, die wenig bedeuten: die Hauptidee ist aus den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen entlehnt. In diesem Gedichte treffen Sie folgende Strophe:

Hier ist der Menschheit Heiligthum!
O! wäre nie im Schatten dieser grünen,
Geweihten Gäng' Apollons Chor erschienen,
Uns bliebe kaum des Thieres Ruhm.

Man sieht allenthalben, wie der Reim diesen Dichter ängstigt. Die Treue, S. 81, ist eine sehr harte und gezwungene Uebersetzung aus der Estelle von Florian. Im Deutschen findet man fast gar nichts von der Lieblichkeit des Originals.

Die Rache der Elfen, S. 92, enthält eine Geschichte, die Sie schwerlich begreifen werden. Ein Hirt und eine Hirtin vergessen sich in einer Gegend, welche die Elfen bewohnen, und die Schäferin stirbt in den Armen ihres Geliebten. Was soll man zu dieser Erfindung sagen?

Das letzte Gedicht Woltmann's, S. 98, ist sehr schön und allen andern völlig unähnlich. Alle Bilder sind lieblich, die Verse melodisch und das Ganze, einige Härten abgerechnet, vollendet. Nur den ungelenken, matten und fast unverständlichen Schluß hätte ich dem Dichter gern erlassen:

Wenn ich dereinst mit Engeln Lieder singe,
Den höchsten Ton
Im Lied auf Gott, der Bilder schönstes, bringe
Ich dir zum Lohn.

Was sagt diese spielende unpoetische Idee?

Anspruch genommen, ob die Verse wohl hart zu nennen seien, welcher den Verf. darüber beruhigt hatte. Ich meinte, daß zu Hügeln voll Blumen leichter und besser gelautet hätte: zu blumigen Hügeln, — und der Ausdruck hart war allerdings nicht ganz passend. Uebrigens nahmen Mayer und Rambach (die Herausgeber des Archivs der Zeit) diese Aufsätze, als von Bernhardi kommend, in ihrem Journale auf.

An den Gedichten der Herren Lappe, Neuffer u. A. läßt sich weder viel loben, noch viel tadeln.

Was die Epigramme betrifft, welche den Musenalmanach beschließen, so wird Niemand leugnen können, daß einige derselben vorzüglich schön sind und einen tiefen Sinn enthalten. Diese habe ich zu wiederholten Malen gelesen, so wie manche andere, an welche ich die Prätensionen nicht machte, zu denen uns sonst das moderne Sinngedicht verwöhnt hat. Aber wo in vielen das Epigrammatische, oder auch nur jenes Ausgezeichnete liegt, welches den Dichter berechtigt, den Einfall niederzuschreiben und drucken zu lassen, kann ich nicht begreifen. So z. B. das 73.:

Wundern kann es mich nicht, daß Menschen die Hunde so lieben,
Denn ein erbärmlicher Schuft ist, wie der Mensch, so der Hund.

So das 66., das 49., das 46.

Auch sagt der Dichter dies selbst, und darum dürfen wir es wohl noch freier bekennen, zufolge seines 60. Epigrammes:

Wie dem hohen Apostel ein Tuch voll Thiere gezeigt ward,
Rein und unrein, so zeigt, Lieber, das Büchlein sich dir.

und das gleich darauf folgende verbietet mir, so wie allen Recensenten, die Kritik.

Ob ein Epigramm wohl gut sei? Wer kann es entscheiden?
Weiß man doch eben nicht stets, was er sich dachte, der Schalk.

Wie müßte man die letzten Töne unsers Gleim bewundern, wenn man gegen die Nachlässigkeiten dieses Dichters, welcher in der Blüte seiner Jahre steht, blind sein wollte? Doch ich höre so eben, daß die angeführten Epigramme dennoch bewundert werden, und so bin ich gern zufrieden, daß keiner als Sie erfährt, wer diese Zeilen geschrieben hat.

Endlich wende ich mich zum Berlinischen Musenalmanach, welcher gewiß die belustigendste von allen diesen poetischen Erscheinungen ist. Man hat zuweilen behauptet, Brandenburg könne keine Dichter hervorbringen, hier aber werden Sie eine ziemliche Anzahl kennen lernen, die sich im Brandenburgischen gebildet haben. Sie finden eine Menge unumstößlicher Wahrheiten, z. B. über die Wohlthätigkeit des Friedens, über die Vorzüge der Liebe und Freundschaft; und sollte ja ein Gedicht zuweilen dunkel werden, so darf man nicht dem Gedanken, sondern blos dem ungefälligen Reim die Schuld davon beimessen. Auch an Epigrammen gebricht es nicht.

S. 85 finden Sie, und das ist ohne Zweifel das interessanteste dieser Sammlung, eine Probe, wie die neue Ausgabe der Ramler'schen Gedichte ausfallen wird. Der Mann, welcher an den beliebtesten Dichtern unseres Vaterlandes so viel zu verändern fand, geizt natürlicherweise gegen sich selbst mit der Feile nicht.

Die Gedichte von Bindemann sind leicht gereimt und nur wenige an der Zahl. Herr Prediger Schmidt hingegen scheint in diesen neueren Gedichten seiner Sache viel gewisser, und seiner auserwählten gewöhnlichen Natur immer getreuer. So redet er gleich, S. 11, eine Pächterfrau an:

O wirthlich braves Weib, wer weiß den Butterstücken
So nett, wie du, die Form von Hirschen aufzudrücken?

Die Kinder erwachen und

Die Mutter wäscht und kämmt sie beide selbst und zieht
Pohlröckchen ihnen an, und singt ein Morgenlied.

Vorher aber wird noch die Wäsche beschrieben, die zum Trocknen aufgehängt ist, wo man unter andern findet:

Mannshemden, Schürzen, Strümpf' und kleine Hauskornettchen,
Auch Windeln, Kinderzeug und Ueberzug vom Bettchen.

So geht das Gedicht durch acht Seiten fort, denn der Verfasser wird gar nicht müde, die Würde der Pächterfrau recht anschaulich zu machen, und schließt mit diesen Versen:

Sieh, Thörin in der Stadt, auf dieser Weiber Tugend,
Exempel gegen Mann, Gesind' und liebe Jugend!
Sei Weib und Mutter ganz, der braven Wirthin gleich,
Dann segnet Gott dein Haus und macht dich froh und reich.

Einer meiner Freunde, welcher diese Verse las, machte die sehr richtige Bemerkung, daß man darauf schwören möchte, sie hätten schon unter den Holzschnitten irgend eines alten Kalenders gestanden.

In einem noch natürlicheren Tone ist das Gedicht: Frohe Aussicht, S. 105, geschrieben. Ob irgend ein Recensent in der Literaturzeitung auch diese leeren, klappernden, widrigen Reime den gesunden und markvollen Produkten des Hans Sachs gegenüberstellen wird, der für seine Zeit in der komischen Darstellung vortrefflich war, und in dessen sanfteren Gedichten man Stellen findet, die man den besten der Minnesänger an die Seite setzen kann? Herr Schmidt ruft aus:

O sel'ger Tag! du wirst erscheinen,
Wo Jettchen mit den lieben Kleinen,
Von Kapp' und Mäntelchen geschützt,
Auf Stroh im Korb des Wagens sitzt.

Der Dichter beschreibt nun seine Beschäftigung auf dem Lande, wie er bald Fischer, bald Vogelsteller sein will:

Bald Gärtner, der am Grabensteg
Die Gartenkanne füllt von Blech.

Wer nur einmal jene allgemeine Poesien gelesen hat, dem fällt ohne Zweifel der Fibelvers ein:

Zehnmal zehn macht hundert nur.

Die Vergnügungen auf einem ländlichen Spaziergange in eben diesem Gedichte:

Die Taschen füllt man hier mit rothen
Hambutten oder Ackerschoten,
Steckt sich im Schlendern manchen Stein
Mit schönen blauen Adern ein.

Wenn der Dichter aber nach Hause gekommen ist:

Dann sitzen wir am Lindenbaum,
Ergötzen uns an manchem Traum
Aus Zukunft und Vergangenheit,
Indeß die Gans des Nachbars schreit,
Und hie und da noch blökt ein Schaf.

Ein Theil der Winterfreuden:

Die Mutter wickelt weiche Knocken
Von gelbem Flachs sich um den Rocken,
Mein Junge glitscht mit nassem Strumpf
Erstarrt auf zugefrornem Sumpf.

Wer wird dem Dichter alle diese frohen Aussichten mißgönnen, wenn er sie uns nur nicht in seinen widrigen Reimen vororgeln wollte!

Die Beschreibung der Sommerdürre, S. 166, ist ganz in derselben Manier. Ebenso die ländlichen Winterscenen, S. 179, ein Gedicht, das also schließt:

Laß das Leichhuhn immer
Schrein beim Sternenschimmer,
Laß den Kobold spuken,
Sind doch Krug und Kruken,
Süßer Trost! noch voll Kofent,
Und der Torf im Ofen brennt.

Ich habe mir die Mühe gegeben, Ihnen so viele Stellen abzuschreiben, weil ich überzeugt bin, daß Sie solche ungemein unterhalten müssen; aber nun wollen wir auch noch eine Romanze von Schmidt, S. 27, aufschlagen. Hören Sie erst den trefflichen Plan.

Ein gewisser Graf Königsmark hat ein Gut an der Saale, er kömmt eines Abends im Herbst dort an und er-

fährt, daß sein treuer Verwalter, Jochen Klaas, mit Wechseln zur Messe gereist und noch nicht wiedergekommen sei.

Verdammt! — Doch bringt den Stiefelknecht,
Befiehlt mit finstrer Miene
Der Graf —

Bemerken Sie den individuellen Zug! Kaum schlägt es elf, so entsteht ein Rauschen, ein Geist tritt ein, und siehe da! es ist der Verwalter. Der Graf fragt, wo er noch so spät herkomme? und jener antwortet:

Ach, Herr! ich bitt' euch um ein Grab,
Wißt ihr's noch nicht, ein Racker
Von Jude schnitt den Hals mir ab,
Nicht weit von eurem Acker.

Sie sehen, Herr Schmidt weiß auch seine Geister in seiner Natur reden zu lassen. Der Graf verspricht ihm ein ehrliches Begräbniß, und es wird mit dem Geiste, ehe er verschwindet, noch vorher ausgemacht, daß er den Grafen drei Tage vor seinem Tode warnen solle, damit er nicht in Sünden dahinfahre.

Am Morgen wird der Verwalter begraben und der Graf fängt sein altes wüstes Leben wieder an. Auf einer Jagd trifft er die Tochter des Jägers und

gleich brennt' er, sie ins Netz zu locken.

Aber ganz wider Vermuthen steht Klaas vor ihm und sagt, daß er übermorgen sterben müsse. Der Graf erschrickt und bittet auf seinen Todestag eine große Gesellschaft. Beim Wein vergißt er fast den ganzen Vorfall und hält ihn nur für einen Traum. Das Mahl ist geendet und die Gäste taumeln nach Hause.

Der Halbmond glänzt am Himmelsbogen,
Nun Jochen Klaas — hast du gelogen?

Nein — aber du mein Leser bleib
Gefaßt — denn mit Entsetzen
Fand Morgens man des Grafen Leib
Zerfleischt in tausend Fetzen.
Mit Zähnen, wie von Löwenrachen,
Auch stanks im Schlosse nach dem Drachen.

Der Leser wird, glaub' ich, ziemlich gefaßt bleiben; aber wodurch der arme Graf dies schwere Schicksal verdient habe, ist schwer einzusehen; noch weniger aber, wie Herr Schmidt dies unglückselige Gedicht mit dem Titel einer Romanze hat belegen können.

Der Kobold, S. 147, der auch, wenngleich nicht eine Romanze, doch vielleicht mit eben dem Recht eine Ballade sein soll (denn der Dichter hat ihn selbst ungetauft gelassen), ist mir eben so unverständlich. Ein Amtmann reitet nach einem brennenden Dorfe, und auf der Rückkehr folgt ihm ein Kobold in sein Haus.

Wie würde sich ein Italiener geberden, wenn er folgende Verse, S. 80, zu lesen gezwungen wäre:

Unsre Vögel:
Trappen,
Lerchen, Schwalben,
Störch' und Reiher zieh'n davon;
Und die Flegel
Klappen
Allenthalben
In den vollen Scheunen schon.

und durch acht solcher Strophen schleppt sich das Gedicht! Die Deutschen sollten doch endlich die Schwierigkeiten einsehen, in ihrer Sprache melodische Verse zu schreiben, und nicht noch mühselig auf solche gezierte Sylbenmaße studiren, in denen, selbst wenn sie leicht durchgeführt werden, kein Wohlklang liegen kann. Aber wer steht uns dafür, daß Herr Schmidt nicht nächstens noch andere Sylbenmaße

erfinden wird, die sich in lauter einsylbigen Versen, oder in der Form von Schiffen oder Kreuzen, herumtreiben werden.

Agrikola scheint ein Freund dieses Dichters zu sein und sogar seine Manier in der Ferne nachzuahmen. Denn S. 113 finden Sie ein Gedicht auf Herrn Schmidt's Abreise nach Werneuchen. Er schildert, wie dieser mit dem Wagen davoneilt, und nun finden Sie, in einigen Versen, eine ganz eigene und ziemlich seltsame Ideencombination:

Hinter deinem Rücken blitzen,
Wie Pokal' am Jubelfeste,
Noch der Thürme hohe Spitzen,
Noch die Gipfel der Paläste.

Der Vernunftgesang des Herrn Bouterweck ist wahrscheinlich nicht in jedem Tempel zu singen, denn er ist an manchen Orten unverständlich und dürfte vorzüglich dort großen Widerspruch finden, wo man selbst das neue Berliner Gesangbuch nicht einführen wollte.

Von Kosegarten finden Sie auch hier einige Gedichte, denen es nicht an befremdlichen Ausdrücken fehlt. Er lobt, S. 31, seine Geliebte und sagt dann:

Wie bald, und ihrer Schönheit Pracht
Umhüllt des Grabes finstre Nacht,
An ihrer Fülle schwelgt der Wurm,
Um ihre Asche kriecht der Sturm!

Einige Strophen vorher kriecht der Sturmwind auch schon um die Asche des Dichters.

Ueber die Gedichte der Karschin lassen Sie mich schweigen, ebenso über die Poesien von Walter, Schröder u. s. w., denn was soll ich Ihnen darüber sagen, um nicht eben so langweilig zu werden, als diese Produkte selbst?

Mit einem Gedichte von Herklots eröffnet sich der Almanach, in welchem Nödi, eine Harfenschlägerin, singt und ihre Zuhörer gerührt werden. Ich weiß nicht, ob es Ihnen

so gehen wird, wie mir, daß Sie nach dem Anfange ganz etwas anderes erwarteten.

Von ihm sind auch die meisten Epigramme. Doch ich will lieber aufhören, denn mir fällt eben ein Fabelchen in die Augen, die Biene und der Esel, worin der Recensent, welcher diesen Musenalmanach nicht schön findet, ohne Umschweife ein Esel genannt wird. Wie mag aber die Wahrheit den nennen, der solche Waare unbedingt zu loben sich erdreisten kann?

II.

Sie haben mich aufgefordert, werthgeschätzter Freund, für Ihr Journal eine Anzeige der diesjährigen Taschenalmanache, die auf etwas Poetisches ausgehen, zu besorgen. Ich will mich auf diesen Blättern meines Versprechens entledigen, nur fällt es mir unmöglich, von allen Taschenbüchern zu sprechen, die in diesem Jahre herausgekommen sind. Mit jedem Herbste vermehrt sich ihre Anzahl, und die alten Institute lassen sich nur schwer verdrängen. Die Liebhaber einer jeden Wissenschaft, Jäger so wie Mütter, Töchter und Diplomatiker, Freunde des Vaterlandes, der Aristokratie und Demokratie, des Scherzes und des Ernstes, alle können jetzt ihren Trost und ihre Erholung bei sich in der Tasche herumtragen und dabei noch jedesmal nachschlagen, an welchem Tage des Monats sie sich poetisch oder wissenschaftlich ergötzen. Wie es Mode ist und auch natürlich, im Frühlinge das junge Gemüse zu genießen, so lesen die meisten Leser um eine gewisse Jahreszeit diese Herbstprodukte des Witzes, der Laune und der vereinigten neun Musen. Als ein Desert, als Nüsse, die herumgegeben wer-

den (an denen man mehr spielt, als ißt), müssen dann in Journalen Anzeigen und Beurtheilungen dieser Kalender folgen, und nach kurzer Zeit ist alles miteinander vergessen. Und das letzte scheint mir noch die beste Einrichtung bei der ganzen Anstalt zu sein.

Es gehört also zur Ordnung, daß diese kleinen Bücher angezeigt werden, und Sie sind vielleicht nur darin von dieser Ordnung abgewichen, daß Sie mir den Auftrag gegeben haben. Doch will ich mir alle Mühe geben, mich in Reih und Glied mit andern Beurtheilern zu halten, damit wenigstens, soviel es möglich ist, meine Anstrengung und mein Fleiß die Routine ersetzen.

Da ich aber einmal den Recensenten spiele, so erlauben Sie mir, auch ganz so zu sprechen, wie ich denke; es ist wenigstens unterhaltender, dergleichen zu lesen, so wie zu schreiben, als die abgebrauchten Formeln von vortrefflich, schönen Gedanken oder dem Anerkennen des guten Willens. Sie beschuldigen mich vielleicht der Einseitigkeit; aber ich will es einmal darauf wagen, sogar auf die Anklage der Unbilligkeit, denn ich weiß, daß Sie in manchen Sachen anders denken und auf der andern Seite weit mehr Gutmüthigkeit besitzen, als ich mir zutraue. Ich fühle meine eigne Schwerfälligkeit, daß ich mich in manche Ideen und Gefühle nicht mit der erforderlichen Leichtigkeit hineinspielen kann: wenn ich also durch meinen Aufsatz vielleicht einen andern von Ihrer Hand veranlasse, so sind mir die Leser in jedem Falle Dank schuldig, und sie verzeihen mir gewiß um so eher, wenn Sie das wieder gut machen, wodurch ich vielleicht ohne Vorsatz manchen beleidigt habe.

In Frankfurt am Main ist ein Taschenbuch für romantische Lecture erschienen, das den Freunden der Natur heilig sein soll (heilig wahrscheinlich für gewidmet). Die

Kupfer wollen nicht viel bedeuten; man sieht wohl, daß sie in der Manier sein sollen, in der Geßner seine kleinen Landschaften geäzt hat, aber hier fehlt ganz der Ausdruck und die Bestimmtheit, die die Landschaften jenes Künstlers so anziehend machen. Die verschiedenen Gründe entwickeln sich gar nicht, und der Künstler zeigt besonders in den größern Prospekten seine Unerfahrenheit. Die Aufsäze sind ziemlich gut geschrieben und ich vermuthe, daß sie alle Uebersetzungen sind.

In Mannheim ist ebenfalls ein neues Taschenbuch erschienen, das Erzählungen, Scenen und Gedichte enthält, alles gleich unbedeutend; sieben kleine Gedichte abgerechnet, die der Leser schon aus den neuesten Zerstreuten Blättern kennt. Der Styl in allen diesen Aufsäzen ist unausstehlich süßlich, kostbar und geschmückt, ohne sich über das Gemeine zu erheben. Warum hier eine Scene aus einem Ifflandischen ungedruckten Schauspiele steht, ist unbegreiflich; denn was ihr vielleicht noch einigen Werth geben kann, ist wahrscheinlich ihre Verbindung mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden; in dieser Einzelnheit wird der Leser nichts als eine matte, fast einsylbige Raserei gewahr. Auf dem Theater muß sie von großer Wirkung sein.

In Tübingen ist ein Taschenbuch erschienen, das besonders für Damen eingerichtet ist, mit einem Kupfer vorne, das Schiller's Würde der Frauen darstellt und außerdem Aufsäze von Huber und Lafontaine mit Kupfern enthält. Es scheint jezt das Jahrzehend gekommen zu sein, in welchem die Menschheit vorzüglich auf die Kinder aufmerksam ist; unsere Schriftsteller sehen es als eine ungeheure Würde an, als ein großes Amt, das untadelich verwaltet werden muß, einen Vater oder eine Mutter vorzustellen. Die verschriene Härte der Eltern verschwindet nach und nach und

macht den überaus süßen, zarten und feinen Empfindungen Platz. Herr Salzmann empfahl das Selbststillen prosaisch, andere Schriftsteller haben nun die Mühe über sich genommen, diese Idee auch auf ihre Art poetisch einzurichten. In diesem Buche trifft man eine junge Mutter auf allen Stationen mit ihrem Kinde in Kupfer gestochen; doch hat man, ich weiß nicht warum, die erste übergangen. Wir haben immer das erste Kapitel im Tristram Shandy ungemein witzig und spaßhaft gefunden; die Klagen des Helden, daß man seine Zeugung so nachlässig betrieben habe, sind ungemein possierlich, aber ich hoffe es noch zu erleben, daß man diese Materie im niedlichen, rührenden Taschenformat behandelt und Mädchen und Jünglinge warnt und beschwört, keine Uhren aufzuziehen, sondern die Gedanken hübsch beisammen zu haben. O welch ein kräftiges deutsches Geschlecht wird dann in unserm Vaterlande emporblühen! Zu welcher ernsten und großen Würde werden wir dann unsere Bestimmung hinaufheben!

Ich glaube, daß die Art, wie man jetzt schriftstellerisch und auch wol wirklich praktisch die Eltern- und Kinderliebe behandelt, weit abgeschmackter sei, als das Wesen, das man vor einigen Jahren die Siegwartische Liebe nannte. Der Held dieser Klostergeschichte wäre vielleicht ein recht gesetzter Mann geworden, wenn er seine Mariane hätte heirathen können, aber unsre Gatten und Gattinnen mit ihren lieblichen Pfändern der Liebe, die sie mit liebevoller Sorgfalt zu Engeln erziehen wollen, gleichen den Kindern, die noch lange nicht hätten heirathen sollen; denn sie spielen mit sich und den Kindern, statt sich zu lieben und die letzteren zu bilden.

Herr Lafontaine (den Einige jetzt den Lieblingsschriftsteller der deutschen Nation nennen wollen) hat eine Erzählung

geliefert, die noch unwahrscheinlicher ist, als er sie gewöhnlich zu erfinden pflegt. Dieser Schriftsteller, der nur die Natur aus einigen und nicht den besten Büchern zu kennen scheint, besitzt die Kunst, uns Charaktere vorzustellen, die gar nichts Charakteristisches haben und doch wahre Ungeheuer sind: ihre Hauptzüge sind so trivial und flach, daß sie sich untereinander alle gleich sehen und in der Welt nur den gewöhnlichsten Geschöpfen ähneln; aber er läßt sie dann plötzlich solche Albernheiten begehen, daß der Leser ordentlicherweise erschrickt und selbst nicht weiß, wie plötzlich die seltsamen Situationen und Gesinnungen erwachsen sind. Wo Pathos sein soll, finden wir fast immer Gemeinheit. Wenn ein feuriger Liebhaber, nachdem er seine Geliebte auf die Probe gestellt hat, in einem Briefe an einen Freund ausruft: Sie ist mein: und wäre sie vom Kopfe bis zum Fuße eine einzige Eiterbeule, so ist sie mein! — so weiß ich nicht, ob man einen solchen Darsteller mehr verlacht, oder bemitleidet. — Uebrigens habe ich diese Stelle nur aus dem Gedächtnisse citirt.

Das Taschenbuch von Jacobi und seinen Freunden ist ziemlich unbedeutend. Die Leser kennen den Ton in den prosaischen und poetischen Aufsätzen des Verfassers, der sich auch hier gleichgeblieben ist. Eine angenehme heitre Phantasie, eine leichte Art sich auszudrücken, charakterisiren alle Produkte dieses Dichters. Da das Büchelchen selbst ohne große Prätension erscheint, so wäre hier eine strenge Kritik, sowie eine große Erwartung völlig unnütz, und der Leser hätte es sich selber zuzuschreiben, wenn er unbefriedigt wieder davongehen müßte. Eine kleine Anekdote, die Naivität überschrieben ist, würde man lieber vermissen; sie lautet so:

„Minna ging einst, als Mädchen noch, mit ihrem P.., kurz vor der Ernte, durch die Kornfelder. „Wie die Früchte

so herrlich stehen! sagte dieser, an Brod wird es nicht fehlen, und Wein gibt es auch genug." — „Ja, versetzte Minna in einem wehmüthigen Tone, eben deswegen kann der liebe Gott mich zuweilen recht dauern, daß er Alles thut und doch so viele schlechte Menschen hat, die ihm so wenig Freude machen. Ihm müssen sie noch dazu weit schlechter vorkommen, als uns, weil er ihnen tiefer ins Herz sieht."

„Liebe Minna! sagt P.., trösten wir uns damit, daß er auch manches Gute sieht, das uns verborgen bleibt! In den kleinen Häusern dort, aus denen wir selten etwas erfahren, sitzen noch manche fromme Kinder, groß und klein, um seinen Tisch herum, sehen mit gefalteten Händen auf das Brod hin, das vor ihnen liegt, und beten aus vollem Herzen ihr Vater unser. Da ist es doch eine Freude, der liebe Gott zu sein!" R. . . ."

Ich glaube, man könnte es als ein Räthsel aufgeben, wer von den beiden sprechenden Personen naiver sei, ob Minna oder ihr Herr P.. Wahrscheinlich sind sie noch sehr jung, daß sie dergleichen Gespräche führen. Die eigentliche Naivität liegt aber wol im — — —, der dergleichen niederschrieb. Der Kupferstecher hat diese Scene zwischen den Kornfeldern dargestellt. Doch ich will aufhören, von diesem Taschenbuche zu sprechen, denn so eben erblick' ich darin ein Epigramm von Herrn Pfeffel, das mich erschreckt.

Der Selbstmord.

Vergiftet hat sich selbst Gargil,
Der Meister im gelehrten Zanken.
Wie das? — Er schrieb und in Gedanken
Sog er an seinem Federkiel.

Dergleichen Epigramme werden freilich nie empören, sie werden niemals in der Literatur ein solches Geschrei zuwege

bringen, als vor kurzem die berüchtigten Xenien gethan haben. Die Deutschen besitzen auch seit Flemming und Gryphius ganze Bände voller Epigramme oder Stachelgedichte, und kein Deutscher hat noch etwas daran auszusetzen gefunden, ja man hat vielmehr diese unschuldigste aller Dichtarten von jeher aufgemuntert, man hat sich immer mehr dergleichen gewünscht. Aber freilich, warum verletzten auch jene Verfasser der Xenien die unerlaßliche poetische Regel, und blieben nicht bei Bav, Mävius, Stax und dergleichen Gegenständen stehen? Das habe ich auch am obigen Selbstmorde des Herrn Pfeffel auszusetzen, daß der Name Gargil etwas zu willkürlich gewählt ist und sich ungern mit Federkiel reimt; wir sind an diesen Namen noch nicht gewöhnt und fürchten also gar zu leicht, daß eine Persönlichkeit dahinterstecken könnte. Und vor Persönlichkeiten muß sich doch jeder Dichter sorgfältig hüten!

Der Almanach zum geselligen Vergnügen, von Becker herausgegeben, ist allgemein bekannt und beliebt. Für das gesellige Vergnügen sind selten vortreffliche Poesien, und ein großer Theil des Publikums wünscht zur eigentlichen Erholung Gedichte und Aufsätze zu finden, die unterhalten, ohne anzustrengen, die man wieder liest, ohne daß sie sich der Phantasie und dem Gedächtnisse tief einprägen. Herr Becker verdient vielen Dank für seine eignen angenehmen Beiträge, und daß er nie etwas liefert, das den guten Geschmack beleidigte. Wenn nicht das Unvortreffliche und Gemeine allgemein bewundert und dem Genialischen und Klassischen vorgezogen wird, sodaß darüber das Große und Schöne zurückgesetzt wird, oder wenn es nicht mit beleidigender Anmaßung auftritt und sich etwas Vollendetes dünkt, so ist es eben so unnütz, als lächerlich, dagegen zu eifern und zu schelten. Ich glaube daher, daß nicht leicht ein

Taschenbuch seinen Zweck so gut erfüllt, als das Beckersche, und daß jedem Leser diese leichten anmuthigen Aufsätze und Poesien willkommen sein müssen. Mitunter geht diese Leichtigkeit freilich zu weit, manchmal ist gar kein Stoff da, der es möglich machte, daß dieser leichte Gang aufgehalten werden könnte. So wenn Klamer Schmidt in einer Antwort an Gleim singt:

All, überall
Genuß und Wonne!
Im Glanz der Sonne
Der Mückenzug;
Die Biene trug
Aus Honigkelchen
Ihr Gut ins Zellchen;
Und fernher schlug
Die Fink ein Liedchen
Für Gleim und Tiedgen,
Die sagten mir:
Sich zu verbrüdern
Wie schön ist's hier!

Man könnte außerdem durch den unglücklichen Reim noch auf die Idee geführt werden, dieser Freund heiße Tied, und Tiedgen sei nur ein Diminutiv der Zärtlichkeit. Wenn solche kurze Verse nicht sehr wohlklingend werden, so sollte man sie lieber nicht schreiben.

Die wenigen Gedichte, die Elisa unterschrieben sind, sind noch viel leichter. Damit sie auch können gesungen werden, sind sie für Freunde der Musik von Herrn Naumann komponirt. Folgendes ist der Text eines Wiegenliedes:

Liebes holdes Wesen,
Schlummre sanft und wachse groß!
Sei für Millionen Segen!
Sei der edeln Eltern Freude!
Werde, o werde wie sie!
Eia Popeia!
Werde, o werde wie sie!

Man könnte von einer solchen Dichterin behaupten, daß es ihr gewiß schwer fallen sollte, ihr ganzes Leben hindurch etwas anders als Poesie zu sprechen.

Der Aufsatz: Skarron am Fenster, ist sehr launicht und angenehm geschrieben.

Von Herrmann und Dorothea kann ich nur wenig sagen; denn wer nur etwas Zeit übrig und Geschmack zur Nothdurft hat, hat es längst gelesen. Ich kann den Leser auf die treffliche Anzeige in der Literaturzeitung verweisen.

Fast allen Lesern fällt es ein, zwischen diesem Gedichte und der Luise von Voß eine Parallele zu ziehen. Wenn man den richtigen Gesichtspunkt gefaßt hat, aus dem Herrmann angesehen werden muß, so ergibt sich vielleicht diese Vergleichung von selbst; ich werde mich aber hier keineswegs darauf einlassen, da es überdies ziemlich überflüssig ist. Ich fürchte sehr, daß das Gedicht für den größten Theil unsers Publikums noch zu früh erschienen ist; zu wenige sind wol mit dem Geiste der ächten griechischen Simplicität so vertraut, daß sie nicht in dieser Einfalt Armuth finden sollten; andere, die in jedem Dichterwerke eine Vertheidigung der Revolution suchen und finden wollen, werden durch die ruhige unbefangene Ansicht des Zeitalters in ihrer Freude gestört, sie werden nicht sowol auf den sprechenden Dorfrichter, als unmittelbar auf den Dichter böse. Noch andere finden sich dadurch gekränkt, daß die Scene der Darstellung in einer kleinen Stadt liegt: sie hatten Landleben und ländliche Freuden erwartet, sie finden zu wenig rauschende Bäume und viel zu wenig Liebe. Was den Reiz des Werkes macht, die lebendige Beweglichkeit des Hintergrundes, diese fliehenden Figuren, diese Gruppen, die dem Gemälde des Dichters diese rührende Wahrheit geben, dadurch daß sie an unsere Zeit erinnern und das Epos

über die bloße poetische Erfindung hinaufheben, es adeln und zugleich für uns als Menschen wichtig und anziehend machen, das ist es gerade, was diesen Freunden der Idylle anstößig ist, und das übelste bleibt, daß sie sich nicht nach dem Dichter bequemen, sondern daß sie unbedingt erwarten, er müsse nach ihrer Bequemlichkeit dichten. Diesen ist die edle Einfalt, ja man kann wohl sagen, die Erhabenheit der Dorothea unverständlich, sie finden da Gemeinheit und Trivialität, wo der Dichter die schönste Natur verkündigt.

Es ist aber für den Freund der Kunst ein sehr erfreulicher Anblick, daß es viele Leser verstehen, sich an diesem ächt poetischen, ächt epischen Werke zu ergötzen; man sieht vielleicht bald iu Deutschland die Morgendämmerung des Kunstsinns heller und deutlicher schimmern. Es ist wenigstens nicht zu leugnen, daß sich in vielen Gemüthern die ersten Strahlen regen und lebendig werden, daß das Platte und Abgeschmackte immer mehr von seinem ehemaligen Ansehen verliert, und daß gewiß kein neuerer Dichter uns so sicher als Goethe dem wahren Schönen entgegenführt. Man muß wünschen, daß er nun auch bald möge studirt werden, da man ihn schon bewundert. Dieses Studium dürfte freilich etwas ganz anderes sein, als das, was man so lange Studium der schönen Wissenschaften genannt hat.

Im Schillerschen Musenalmanach brauche ich den Leser hoffentlich auch nicht auf die vorzüglichsten Gedichte aufmerksam zu machen. Die Braut von Corinth, die Legende, der Schatzgräber und Zauberlehrling von Goethe müssen jeden Leser entzücken; der Taucher von Schiller, das Reiterlied und das Geheimniß scheinen mir in dieser Sammlung die vorzüglichsten Gedichte dieses Meisters; in dem letzten süßen Gemälde wünscht' ich die Härte in der ersten Strophe fort:

Leis' schleich ich her in deine Stille;

sonst ist der Gang und Schwung der Verse in diesem Gedicht außerordentlich lieblich; ich habe dieses sanfte Lied nicht oft genug lesen können.

Wir haben in der deutschen Poesie nicht leicht etwas von der Zartheit und Feinheit wie das Gedicht: Zueignung des Trauerspiels Romeo und Julie, von Schlegel. Wie wohllautend ist jeder Vers, und wie freundlich, wie von selbst schmiegen sich die Gedanken an das Sylbenmaß! Viele Dichter scheinen noch gar nicht darauf gekommen zu sein, daß die Versart eines Gedichts nicht blos vom Zufall oder der Gewohnheit abhängen müsse; sie scheinen es gar nicht zu ahnden, daß der Wechsel der Reime und die Länge der Verse, die Composition der Strophe von einer leisen Regel regiert werden müsse, damit das Sylbenmaß als eine feine Musik das Gedicht begleite. Wir haben hierüber noch zu wenig Beobachtungen angestellt, wir haben noch nie untersucht, was das Wesen der Stanze sei, und ob es eine freie unregelmäßige Stanze geben könne, oder wo sie anzuwenden sei. Eben so lieblich und hinreißend ist die Romanze Arion, von demselben Dichter; hier scheint mir das Sylbenmaß und der Gang der Reime außerordentlich schön gewählt: in der bloßen Melodie des Verses liegt etwas Wunderbares und Heiteres. Welcher Ernst herrscht in dem Gedichte Prometheus! In diesem schweren Sylbenmaße zeigt der Dichter seine ganze Kunst im Versbau: er ist in keinem Momente in Verlegenheit, alle Härten sind vermieden, und doch bemerkt man das Ausgearbeitete, die errungene Vollendung nicht, sondern das Ganze scheint sich von selbst erschaffen zu haben. Ich möchte behaupten, daß uns das wunderbare Verschlingen der Strophen durch die Reime schon in eine ferne Zeit versetze; wie ein ernster Strom rauscht ohne Absatz und Pause das Gedicht uns vorüber.

Der Dichter hat hier, soviel ich weiß, den ersten und ohne Zweifel völlig gelungenen Versuch gemacht, uns im Deutschen die Terzinen des Dante zu geben. — Wenn ein Dichter sich in solchem Gesange Schwierigkeiten erschafft und sie auf diese Art überwindet, so ist dies ganz etwas anderes, als was man wol sonst die überwundenen Schwierigkeiten in der Poesie zu nennen pflegt; denn sie sind hier nicht willkürlich, und also ein zufälliges eigensinniges Spiel, sondern der poetische Instinkt hat sie empfunden und erschaffen; sie sind vom Gedichte unzertrennlich, sie sind beide so verwebt, daß man nicht sagen kann, ob sie aus dem Gedichte hervorgegangen, oder das Gedicht aus ihnen hervorgegangen ist; es ist eine herrliche magische Erscheinung, die sich nicht wieder wegzaubern läßt, wo Gedanke und Empfindung in jedem Momente zusammenklingt und ein freundlicher, unsichtbarer Genius über jeden Augenblick wacht und unsern Genuß vermehrt, ohne daß wir sagen können, wie es geschieht. Dies ist der große Zauber der Dichter, die Sprache, Sylbenmaß und Reim in ihrer Gewalt haben. — Ich zweifle übrigens, daß der größte Theil der deutschen Leser Sinn für diesen Prometheus haben wird.

Ich bin über den Versbau so weitläuftig gewesen, weil wir nur selten auf seinen Einfluß oder die jedesmalige Nothwendigkeit des Sylbenmaßes aufmerksam gemacht werden. Unsre meisten Dichter schreiben in den Versen, in denen sie Routine haben: wo sie Jamben brauchen, könnten Trochäen dieselben Dienste verrichten; andere lassen ihre Romanzen und Trinklieder, verliebte Oden oder Aussichten in die Zukunft in Amphibrachen umherspringen, oder erfinden willkürlicherweise ein Sylbenmaß und nachher ein Gedicht, das sich dann wie der Draht durch die Maschine hindurchwinden muß. Manche meinen viel zu thun, wenn sie

Reime häufen und das Lied auf zweien oder dreien Füßen fortlaufen lassen, weil es im Deutschen schwer sein soll, es in dieser Manier aus der Stelle zu bringen; oder meinen ein Sonett zu verfertigen, wenn ihre Reimerei aus vierzehn Versen besteht, wo der Schluß des Gedichts oft schon hinter dem fünften oder sechsten Verse ist: diese letztern sollten Bürgers und Schlegels Sonette studiren, die, einige alte deutsche abgerechnet, vielleicht die einzigen sind, die wir in unserer Sprache besitzen. Es wäre zu wünschen, daß uns ein Kritiker von feinem Ohr und reizbarem Sinn irgend einmal aus Goethe's Sylbenmaßen, aus manchen spanischen und italienischen Dichtern eine eigene Theorie entwickelte, die sich gewiß aus ihnen entwerfen läßt. Oft ist anscheinende Willkürlichkeit nichts als ein strenger Gehorsam gegen ein innres Gesetz, das bis dahin noch nicht ausgesprochen ist, oder sich auch vielleicht nicht aussprechen läßt; dann würde unsere Poesie vielleicht um so eher anfangen, etwas anderes als eine geschmückte Prosa zu sein; dann würden wir vielleicht um vieles eher zum Begriff des ächten lyrischen Gedichtes kommen. Für die bessern Leser haben Goethe und einige andere schon dunkel durch die Ausübung gewirkt, die übrigen lassen sich vielleicht nur durch Abhandlungen gewinnen.

Was Herr Lenz mit seinem Tantalus oder Dramolet sagen will, habe ich nicht begreifen können; die Liebe auf dem Lande habe ich verstanden, aber sie hat auch dadurch um so mehr mein Mißfallen erregt. Herr Jägle macht in diesem Almanach in Versen bekannt, daß er nicht mehr zur See gehen will.

Göttinger Blumenlese.

Wenn wir die lyrische Dichtkunst der Neuern, vorzüglich aber der Deutschen betrachten, so glauben wir beim

ersten Anblick ein höchst verworrenes seltsames Gemisch zu erblicken, das sich aber bald bei näherer Untersuchung in wenige Bestandtheile zerlegen läßt. Größe und Würde sind fast gänzlich verschwunden, und aus dem großen Gebiete haben wir nur das Lied zurückbehalten. Wenn man die Sammlungen von Gedichten aufschlägt, so findet man, daß es jedem Dichter auferlegt ist, über Liebe, Wein, Trennung, Wiedersehen und dergleichen zu singen. In diesen Darstellungen der Empfindung herrscht zum Theil triviale, unpoetische Allgemeinheit oder uninteressante Sinnlichkeit. Viele Trinklieder enthalten nichts als Anrufungen an das Vergnügen und den Wein, Beschreibungen der Götter, die da sind oder kommen sollen, und man wird durch die Maske des Dichters seine Nüchternheit gewahr, und daß er nichts thut, als in einem Anstoß von Reimsucht ein Pensum ausarbeiten; oder man fühlt wirklich die thierische Begierde des Verfassers nach dem edeln Naß oder dem Pokal, dem Humpen ꝛc., und wir haben dasselbe Gefühl, als wenn wir uns in einer ungesitteten Gesellschaft befänden. Die Liebe wird entweder als Sehnsucht verarbeitet, oder der Dichter fingirt eine Trennung, oder daß er sich nicht entdecken will u. dgl. Andere, um uns recht das Absichtliche ihrer Maske empfinden zu lassen, wollen auf der einen Seite in Melancholie sterben, weil die Schöne ungetreu ist, und in demselben Almanache treffen wir sie wieder, wie sie damit umgehen, den Sorgenbrecher oder die Morgenröthe zu besingen, ohne daß sie des vorigen Gelübdes ihres Todes eingedenk sind. Wenn man Schillers und Goethe's Gedichte im Sinn behält, die alle eine freie Natur und edle Individualität aussprechen, die unser schönstes Gefühl wecken, ohne uns einzuschränken, die sich in jedem Moment ihrer verklärtern Existenz so ganz hingeben, mit ihrer Musik unsere innersten

Gedanken und dunkelsten Empfindungen ansprechen und begrüßen, die das Ferne mit dem Naheliegenden, das Seltne und Hohe mit dem Gewöhnlichen verbinden, und uns so unser eignes Wesen lieb und theuer machen: dann weiß man nicht, zu welcher Gattung man die meisten dieser undichterischen Dichter rechnen soll. Man lachte, als Withöft ehemals, statt der gewöhnlichen Weinlieder, Lieder auf den Kaffe machte, aber mich dünkt, sehr mit Unrecht. Es ist wunderbar, daß das schöne Lied an die Freude nicht mehr auf die übrigen Dichter gewirkt hat; nicht daß ich verlange, sie sollten diesen Ton nachahmen, daß alle Freudenlieder diesem ähnlich klingen sollten; ich wundere mich nur darüber, daß sie nicht darauf kommen, seit sie das Beispiel vor sich haben, sich und ihr Glück, die Begeisterung, die sie zum Singen treibt, auf eine edlere Art zu empfinden. Aus einem einzelnen Scherze im Anakreon hätte nicht müssen eine Gattung gemacht werden; weil er so wie Horaz den Wein lobt, so folgt daraus noch nicht, daß der Wein an sich etwas Dichterisches sei, oder daß Jeder, der gern Wein trinkt, es uns auch in Versen sagen müsse, oder sich gar nur so anstellen, um nicht ohne Trinklieder aufzutreten, damit er als ein kompletter Dichter erscheine.

In der neuesten Zeit hat man das Gebiet der poetischen Ergötzung noch weiter ausgedehnt, weil man die Einförmigkeit empfand. Bischof, Punsch, Thee sind auch dichterisch gewürdigt und man sollte Withöft's Kaffelieder von neuem auflegen; wir sind aber nicht blos bei den Getränken stehen geblieben, sondern viele Arten Braten, so wie Kartoffeln, mehrere Obstsorten können sich rühmen, besungen zu sein. Restaurateurs sowie Kaffeschenken können aus unsern geschätzten und gelesenen Dichtern Verse auf ihren Tafeln brauchen. Wir sollten ja nicht die alten nun

vergessenen Lieder zum Lobe des Tabaks, des Bieres und Branntweins verachten; dann sind wir wenigstens sehr inkonsequent.

Die Dichtkunst hat sich aber daran nicht begnügt, sondern ist noch einen Schritt weiter gegangen. Es könnte wol neugierige Leute geben (und ich bin sogar überzeugt, daß es deren gibt), die gerne wissen möchten, wie einem Milchmädchen beim Melken zu Muthe wäre, was eine Bleicherin auf der Bleiche dächte, wie ein Bauerjunge oder ein Küster seine Liebesempfindungen ausdrückte; allen diesen Leuten kömmt unsre Dichtkunst mit vollen Taschen entgegen.

Ich brauche wol kaum zu erinnern, daß diese Schilderungen an sich nicht zu verwerfen sind, wenn sie als Schilderungen bearbeitet wären, aber der Dichter verkleidet sich selbst in diese Personen, und was ein Bruchstück einer Epopöe oder eines Drama sein müßte, macht er zu seiner Individualität. Wenn der Dichter diese Schilderungen als solche bearbeitet, so werden sie an sich schon poetischer, der Leser wird vom Gemälde entfernt gehalten, der Dichter fühlt selbst die Nothwendigkeit des Kolorits, des Fremden, das nicht mit ihm verwandt und eins ist. Die Schilderung einer Nähstube mag recht naiv gezeichnet werden können, insofern sie ein kleines Epos wird, ein Gemälde, das sich aus der Stelle bewegt; aber wenn der Dichter selbst die Rolle einer Näherin übernimmt und singt nun von Saum und Kettenstich auf uns ein, so wissen wir nicht, wie wir uns dabei benehmen sollen. Der Dichter verliert seine Würde und erscheint albern; man begreift nicht, wie etwas so Fernes und Gleichgültiges ihn zu der kühnen Figur habe bewegen können, sich in das Nähermädchen zu verwandeln, abgerechnet, daß vieles, als ein solcher Monolog Grimasse werden muß, was in der Schilderung den Ausdruck des

Lieblichen und Naiven gehabt hätte. Diese Gedichte verlieren alle Wahrheit: sie sind aus einem schlimmern Mißverstande erwachsen, als der war, aus welchem Diderot die Stände aufs Theater bringen wollte.

Ich mag nicht weitläufiger sein, sonst würde ich noch behaupten, daß man diese Gedichte oft mit Unrecht mit mehreren kleinen niederländischen Gemälden verglichen hat. Doch ich will lieber einige der Verfasser der Göttinger Blumenlese selber anführen.

Herr Kosegarten hat eine Hymne an die Liebe geschrieben, die nach meinem Urtheile seltsam genug ist. Dieser Dichter hat von je in seinen Versen eine gewisse unmännliche Tändelei geliebt, ein Spielen mit seinem Gegenstande, das nur darum mißfällt, weil er dann plötzlich mit unnöthiger Heftigkeit oder seinsollender Größe hereinbricht. Seine frühern Gedichte aber athmeten oft eine schöne Sinnlichkeit; die Phantasie wurde mitgenommen, wenngleich der Weg ihr oft beschwerlich dünkte. Seit einiger Zeit aber hat er seine Manier auf eine auffallende Art geändert; er sucht seinen Gedichten eine philosophische Tendenz zu geben und tändelt und spielt nun mit philosophischen Worten, die seinen Versen sehr oft ein steifes wunderliches Ansehen verleihen. Die Hymne an die Liebe hebt so an:

O Liebe, Bund der Herzen,
Der Geister-Symphonie,
Kelch wollustreicher Schmerzen,
Quell hoher Energie,
Palladium der Tugend,
Religion der Jugend,
Medeenbad des Alters,
Verlaß, verlaß uns nie!

Glaubt man nicht einen Sänger zu hören, der noch früher als Hoffmannswaldau gelebt hat? Was sollen diese



Aufzählungen, die so trocken und unpoetisch sind? Die meisten deutschen Dichter behandeln die Liebe so ernsthaft und beschwören sie so feierlich, daß man diese Gottheit gar nicht wiederkennt, wenn man den süßen Gesang eines Italieners über sie vernommen hat. Es ist das Bestreben, den Gegenstand zu veredeln und ihm Würde zu geben, — aber das muß nicht so geschehen! — Der Dichter wünscht, die Liebe möchte ihn durch des Hades Oeden zu jener Ferne geleiten —

Wo mit der Thierheit Schranken
Die Freiheit nimmer kriegt;
Wo nimmer den Gedanken
Das Element besiegt;
Wo Pflicht den Trieb bezwinget,
Den Stoff die Form umschlinget;
Wo Anmuth sich um Würde,
Um Tugend Neigung schmiegt. —

Wem fällt hiebei nicht Schiller ein? Und was sollen diese ungeordneten Reminiscenzen hier?

Der Dichter fährt fort:

Nein, Liebe, Gut der Güter,
Der Körper Eurythmie,
Blutsfreundschaft der Gemüther,
Nein, nie versiegst du, nie.
Wer ballt die Weltenballe?
Wer eint die Geister alle?
Du thust es, Quell der Schwere,
Und Born der Sympathie:

Es schlägt der Puls der Liebe
Im Punkt des Embryo.
Es jubelt Liebe! Liebe!
Des All's Unisono!
In immer engern Kreisen,
In immer brünst'gern, reisen
Die Monden, Sonnen, Sterne
Um Ein unnennbar Wo.

Ich habe diese Strophen abgeschrieben, weil sie gewiß eine merkwürdige Verwirrung der Phantasie ausdrücken.

Der Verfasser hat in diesem Kalender eine Ankündigung einer neuen Ausgabe seiner Poesien einrücken lassen, und versucht sie dort selbst zu charakterisiren. Er sagt von sich als Dichter: Seine Liebesgesänge ermangeln nie, von dem begrenzten Gegenstande zum Ideale sich emporzuschwingen. — — Zwar sind die Wahrheit und Sittlichkeit nicht der nächste Zweck des Dichters. Sein Zweck ist die Schönheit.

Sollte sich der Dichter nicht selber etwas mißverstehen?

Es ist angenehm, von Gleim immer noch Beweise anzutreffen, wie sehr er die Dichtkunst liebt. Er sagt in dem Gedicht:

An die Franzosen unter Robespierre.

Ha! wenn ihr sonst nichts wär't, als Feinde der Tyrannen,
Die, gegen Menschlichkeit und Weisheit, toll und blind,
Recht und Gerechtigkeit weit weg von sich verbannen,
Nicht auch der Könige, die Landesväter sind,
Wie euer Ludewig, der letzte, der an Liebe
Zu seinem Volke weit den Heinrich übertraf,
Den ihr anbetetet (aus Landesvaters-Triebe
Gab dieser euch ein Huhn, gab jener euch ein Schaf),
So ꝛc.

Ich will hier nicht des Perioden erwähnen, der zu lang ist und die Construction so schwer macht, daß man ihn öfter lesen muß, ehe man sie findet, sondern mich nur auf die Parenthese einschränken. Wir kennen das edle Herz des Verfassers aus seinen übrigen Werken, sonst dürfte sie eine sehr bittere satirische Deutung vertragen; denn es ist doch unwahrscheinlich, daß bei einem so geübten Dichter blos das übertraf den folgenden Reim sollte herbeigelockt haben.

Herr Klamer Schmidt hat schon 1785 ein Lied von der Trennung gesungen, das hier verbessert wieder erscheint. Er sagt in der Anmerkung darüber:

„Es hat mehr Leser gefunden, als es, inkorrekt, überladen mit Tändeleien der Liebe, wie's damals war, wirklich verdiente. — Mehrere Tonkünstler würdigten es in Musik zu setzen. — Briefe voll unverdienten Beifalls empfing ich darüber; und, was ich zuerst hätte sagen sollen: es erwarb und bestätigte mir Elisa's und Bodens unvergeßliche Freundschaft ꝛc.“

Das letzte scheint mir mehr ein Beweis der freundschaftlichen Gutmüthigkeit zu sein, als daß es für den Werth des Gedichtes entschiede. Tändeleien der Liebe sind noch darin, aber auch feierlicher Ernst; das Ganze ist sehr unbedeutend.

Ich kann sie nicht vergessen.
An allen, allen Enden
Verfolgt von ihren Händen
Ein Druck der Liebe mich;
Ich zittre sie zu fassen,
Und — finde mich verlassen.
Und du? — Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich.

Die meisten Strophen fangen an:

Ich kann sie nicht vergessen.

und alle endigen:

Und du? — Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich.

Das Lied hat eine solche Leichtigkeit, daß man mit dem Clown in As you like it ausrufen möchte:

I'll rhyme you so, eight years together; dinners, and suppers, and sleeping hours excepted!

Der Verfasser kündigt zugleich eine Ausgabe seiner Werke an.

Pape zeigt in seinen Gedichten poetische Anlagen, aber sie sind auch Beweise eines verworrenen Gemüthes; diese Schwermuth mag natürlich oder Maske sein, so verträgt

sie sich nicht mit dem schönen Gesange. Nur ein ruhiges Gemüth kann dichten, ein beengtes, verworrenes muß uns nicht seine Empfindungen aufdrängen wollen. Die Gedichte dieses Verfassers in den früheren Musenalmanachen waren auch bei weitem besser, als die er uns jetzt geliefert hat.

Reinwald hat mehrere politische Fabeln geliefert, die wahrscheinlich Pfeffeln nachgeahmt sein sollen. Die Fabel ist in der neuern Poesie eine wunderliche Erscheinung. Durch den Phädrus hat sie sich zu uns herübergeschleppt, und wir halten es für unsre Pflicht, auch an dieser Gestalt ein poetisches Vergnügen zu empfinden. Die Fabel ist ohne Zweifel von allen Dichtungsarten diejenige, die am meisten moralisch ist und diese Moral in der kürzesten Darstellung vorträgt. Nimmt man ihr die moralische Beziehung, so fällt die Fabel von selbst weg: und doch kann in einer kurzen Geschichte, die unter Thieren vorgeht, nur ein kleiner in die Augen fallender Satz zum Grunde liegen; von den feinen Beobachtungen aus dem gesellschaftlichen Leben, von neuen Bemerkungen kann hier gar nicht die Rede sein, weil sich die Form dagegen sträubt. (Ein fortgesetztes episches Gedicht, wie der Reineke Fuchs ist ganz etwas verschiedenes; hier können die Charaktere dramatisch entwickelt werden; die Parodie hält mit der Erzählung gleichen Schritt, und die Darstellung kann alles Treffliche des Epos enthalten.)

Es scheint mir also seltsam, daß wir diese alte Form immer noch beibehalten haben, um einige moralische Ideen darin einzukleiden. Wenn man sich die Entstehung der Aesopischen Fabeln, wie die der Gelegenheitsgedichte denkt (wie z. B. Fiesko den Bürgern eine Fabel erzählt, das Ei des Columbus ist dann etwas ähnliches), daß der Augenblick sie hervorrief, und der verständige wahre Satz sogleich seine Anwendung litt, so ist das ganz etwas verschiedenes

von der Art, wie wir diese kleinen Gedichte lesen. Ich möchte behaupten, daß die Neuern wenige Fabeln erfunden haben, so wie wenig moralische oder Klugheitssätze, die wir nicht schon im Phädrus anträfen: das ganze Wesen scheint schon längst erschöpft zu sein, und was die Alten als ein Spielwerk, als eine Abart der Dichtkunst ansahen, haben wir ernsthaft als eine Gattung aufgenommen, und wahrscheinlich aus dem Mißverstande, daß wir die moralische Tendenz bei einem Kunstwerk für das erste Erforderniß hielten. Denn freilich offenbart sich bei keinem Gedichte so sehr die innige Verknüpfung der Moral und der Darstellung, als bei der Fabel: sie ist nur eine Unterabtheilung der Allegorie.

Die Dichter haben auch selbst das Ungenügende dieser Dichtart empfunden. Die meisten sind von der Sache abgegangen und haben das Nebenwerk zur Hauptsache gemacht. Einige benutzen die Fabel, um ihre Laune und ihren Witz zu ergießen; andere machen sie zu einem witzigen, andere zu einem sentimentalen Epigramme. Wozu hat man nicht die unschuldige Fabel gebraucht und gemißbraucht! Zur persönlichen und politischen Satire, wissenschaftliche Regeln vorzutragen, Gegner zu widerlegen. Die simpeln Fabeln sind im Gegentheil zur Kinderunterhaltung geworden, wo sie mir auch hinzugehören scheinen; weil sie die Kinder wirklich belehren, ihre Aufmerksamkeit wecken und sie zu andern Ideen vorbereiten. Die Erwachsenen sollten aber endlich dieses Spieles überdrüssig werden, es wenigstens nicht mit der Ernsthaftigkeit treiben und es als eine Dichtgattung erhalten wollen. Was haben Lafontaine's witzige und Lessing's sentimentale Fabeln für Reiz? Wie beschäftigen sie unser Herz oder Phantasie, man nenne es wie man will? Ich habe mit Vorsatz zwei der vorzüglichsten Schriftsteller in diesem Fache genannt. Man hat sich etwas voreilig mit

Theorien für die Fabel beschäftigt, ohne vorher zu untersuchen, ob sie für sich eine Gattung sei; es scheint mir derselbe Irrthum, als wenn man für Weinlieder oder für Lieder von der Trennung eine eigne Theorie machen wollte.

Wenn der Leser mir nur einige dieser Behauptungen zugibt, so wird er wahrscheinlich auch Herrn Reinwald's Mühe bedauern, die er auf seine Fabeln verwandt hat. Es ist mir überhaupt seit vielen Jahren unangenehm, durch einen Löwen, Tiger oder dergleichen Bestie, die sich zerreißen oder großmüthig behandeln, zur Freiheit, Monarchie oder Vaterlandsliebe aufgemuntert zu werden. Herr Pfeffel persiflirt auf diese Weise gewöhnlich die französische Revolution. Das ist noch viel schlimmer, als eine moralische Regel aus dem Thierreiche zu abstrahiren.

Warum der Herausgeber dieses Almanachs den Vorschneider mit Händen und Füßen aufgenommen hat, eine uralte, schlecht erzählte, noch schlechter versificirte Anekdote, ist nicht abzusehen.

Die Kupfer, die dem beschauenden Leser gegeben werden, sind von der Art, daß sie dem Leser keine sonderliche Erquickung gewähren; er gewinnt, indem er drei, die noch hätten hinzukommen sollen, verliert.

Musenalmanach, von Voß herausgegeben.

Ueber die Arbeiten des Herausgebers brauche ich nicht viel zu sagen. Seine Manier ist bekannt, die Freunde des Natürlichen und der Kleinigkeiten treffen hier wieder an, was sie wünschen. Ueber seine Art zu übersetzen hat die Jenaer Literaturzeitung befriedigend gesprochen. Ich kann mich auch in Ansehung der Gedichte auf eine Recension von Wieland im Merkur 1797 berufen; was dort gesagt ist,

ist noch immer wahr. Zum Beispiel der Schluß des Winterreigens:

Die Trinker.

O Tänzer, singt nicht weiter Hohn!
Der Punsch hat uns verklärt!
Da liegen ja die Pelze schon!
Nur erst das Glas geleert!
Wohlauf! nun reckt die Glieder!
Ein Mädchen gehascht, ihr Brüder!
Juchhei! dalderal!
Lobsingt in den Schall!
Und tummelt es auf und nieder!

In der Näherin heißt es:

Wenn die Nadel brach,
Flink zur Nadelbüchse!
Scheint zu los' und schwach
Dein Gespinst, so wichse!
Wenn sich's drall zusammenkrollt,
Nur ein wenig aufgerollt!

Und nachher:

Was sie eifrig schilt
Mit dem armen Zwirne!
Künftig selbst getrillt
Deinen Knaul, du Dirne!
Wer was Gutes will und kann,
Greift die Arbeit selber an!

Es ist zu bewundern, wie der Dichter alles so in seiner Gewalt hat, daß er gar nicht aus dem Kostume fällt. Die höchste Täuschung ist auf diese Art zu erreichen möglich. — Aber wie wenige Dichter arbeiten auch so!

Herr von Nikolay hat eine Romanze oder Ballade, Erzählung oder Novelle: Amide, geliefert. Die Geschichte ist schon sehr alt und bekannt; es ist eine Novelle des Cervantes, die sehr oft bearbeitet ist, aber wol schwerlich mit der Weitschweifigkeit und Nachlässigkeit als hier. Die Ver-

sification ist durchaus vernachlässigt, und das Ganze hat gar nichts Gefälliges. Ich will nur eine Strophe anführen:

Jetzt, als aus tiefem Schlaf erwacht,
Die Stimme hohl und pfeifend,
Und ihre Händ' aus voller Macht
Mit kalter Hand ergreifend:
Heraus mit allem, haar und klein!
Heraus mit treuem Munde!
Beginnt der Vater, hart zum Schein,
Doch weich und bang im Grunde!

haar und klein ist eine große licentia poetica für haarklein.

Von der Karschin trifft der Leser hier einige frühere Gedichte, die viel Poetisches haben.

Herr Schmidt (F. W. A.) hat einen Almanach romantisch-ländlicher Gemälde herausgegeben.

Die Leser erinnern sich vielleicht einer Recension des Kalenders der Musen und Grazien, die 1796 im Archiv der Zeit abgedruckt war; man erlaube mir, einen Theil des naiven Vorberichts des Verfassers abzuschreiben:

„Die meisten folgenden Poesien haben schon vor mehreren Jahren im Deutschen Merkur, in der Berlinischen Monatsschrift, im Vossischen und Berlinischen Musenalmanach gestanden, und nur der kleinste Theil derselben gehört zu meinen neuesten Arbeiten. Bürger's Blümchen Wunderhold habe ich von jeher geschätzt, und lerne es immer mehr schätzen. Viele rechtschaffene Männer haben mich richtig beurtheilt und sehr wahr bemerkt: daß, bei dem Kalender der Musen und Grazien, die erstern auf die Poesien selbst, die letztern hingegen auf die typographische Eleganz Bezug hatten. Dafür danke ich diesen Männern mit vieler Herzlichkeit. — — Uebrigens habe ich, wie bisher, nichts dagegen zu erinnern, wenn die Schlange im Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, welche nicht, wie die

indischen und egyptischen Schlangen, nach Niebuhr's Versicherung, durch Musik beschwichtigt werden kann, auch diesen Strauß bezischeln wird."

Ich nannte diesen Vorbericht naiv, und mich dünkt, der Verfasser schätzt das Blümchen Wunderhold immer noch nicht genug. Warum nennt der Verfasser diejenigen, die ihn loben, rechtschaffene Männer, den armen Recensenten im Archiv aber eine Schlange? Muß es denn durchaus Bosheit sein, wenn man an den Gedichten des Herrn Schmidt keinen Geschmack findet? Gar zu gern suchen die beleidigten Verfasser das Herz des Recensenten verdächtig zu machen, statt daß sie seinen Kopf angreifen sollten. Wer weiß, wie Herr Schmidt mich nennen wird, wenn ich ihm sagen muß, daß ich jener Schlange ganz beistimme, und daher weiter über die Art seiner Poesie nichts sagen will.

Wunderlich ist es, wenn der Verfasser sagt, jene rechtschaffenen Männer hätten ihn sehr wahr in Ansehung des Kalenders beurtheilt, indem sie gesagt haben: die Musen bezögen sich auf die Poesie, die Grazien auf Kupfer, Band und Druck des Taschenbuchs. Wie behende der Dichter die Grazien aufgibt, um sich nur die Musen zu retten! Aber wenn er sie wirklich gerettet hätte, so wäre das auch keine kleine Beute. Wir müssen den Verfasser an jene Musen und Grazien in der Mark (Schillers Musenalmanach 1797) erinnern. Wie typographische Eleganz einem Buche den Beinamen eines Buchs der Grazien erwerben könne, seh ich auch nicht ein. Denn sonst könnte man die neu herausgekommenen Supplementbände zu Wieland's Werken auch Bücher der Grazien nennen. — Die Unschicklichkeit fällt in die Augen.

Uebrigens hat der Dichter sehr Recht, wenn er dergleichen Gedichte, wie „Graf Königsmark und sein Verwalter,"

wieder abdrucken läßt. Die Deutschen haben bis jetzt noch kein so deutliches Beispiel gehabt, wie eine Ballade nicht müsse geschrieben werden, daß besonders der künftige Theoretiker dem Herrn Verfasser sehr vielen Dank schuldig ist.

„Verdammt! — noch bringt den Stiefelknecht!"

ein Geist sagt:

Wißt Ihr's noch nicht? ein Racker
Von Jude schnitt den Hals mir ab,
Nicht weit von Eurem Acker.

In den Erzählungen: Kunz von Drachenfels und Steffens Abenteuer sind übrigens wirklich schöne Züge. Die Gemeinheit ist beim Verfasser oft mehr Affektation, als Natur: wenn er seinen Geschmack mehr ausbildete und sich über den simpeln Copisten der häßlichen Natur erhöbe (schöne Natur scheint ihm ein Aberglaube zu sein), so würde es ihm mit seinem Talent zu bemerken vielleicht gelingen, uns interessante und individuelle Schilderungen zu liefern; seine meisten Gemälde haben wenigstens den Vorzug, daß sie seine wirkliche Lage und Existenz darstellen; denn sein Winterlied des Schulzen von Staken ist in dieser Sammlung unter den ländlichen Gemälden bei weitem das schlechteste.

Eine Strophe seh ich mich noch genöthigt, aus dem Gedichte: Die Dorfkirche, abzuschreiben.

Wie schön die Fensterscheiben rund und düster!
Des Altars Decke, wo die Motte kreucht!
Die schwarzen Spinngewebe, die der Küster
Selbst mit dem längsten Kehrwisch nicht erreicht!
Wie schön der Todtenkränze Flittern,
Die hier bestäubt am kleinen Chore zittern!

Wenn der Verfasser auf den Namen eines Dichters Anspruch machen und in der Gesellschaft der Musen gelitten

sein will, so muß er sich nothwendig abgewöhnen, alles so durcheinander schön zu finden.

Es bleibt mir nun noch übrig, von Falk's Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire etwas zu sagen: dieser Mühe aber kann ich überhoben sein, denn ich darf Ihnen nur folgenden Brief beilegen, den ich mit jenem Taschenbuche vor einigen Tagen erhielt.

Bester Freund.

Ich schicke Ihnen hiermit auf Ihr Verlangen Falk's Taschenbuch und meinen Brief, der etwas über dies Taschenbuch bemerken soll. — Ich weiß nicht, ob Sie sich unserer Wette noch erinnern: Sie haben sie gewonnen, ich erkläre es, ohne vorher einen Schiedsrichter anzunehmen. Sie wagten es nämlich zu behaupten, das zweite Taschenbuch von Herrn Falk würde noch schlechter sein, als sein erstes: und wirklich, Sie haben Recht gehabt. Aber gestehen Sie mir nur ein, daß Sie doch viel wagten, indem Sie diese Wette eingingen, und daß alle Wahrscheinlichkeit auf meiner Seite war. Da Sie ein so ungemeines Glück in den Hazardspielen haben, so sollten Sie ja die Lotterie nicht vernachlässigen.

Was sagen Sie zu unsern deutschen Lesern, daß Herr Falk nicht nur von den Recensenten, sondern sogar von den Freunden Swift's für einen Satiriker gehalten wird? Denn daß er sich selbst dafür ausgibt, darf uns nicht befremden; er reimt gar Falk und Schalk; et c'est un rime, mais sans raison.

Er hat sich einige Zeit in Berlin aufgehalten, und man sieht es dem Taschenbuche auch auf jeder Seite an. Ich will damit nicht behaupten, daß er Berlin wirklich kennt, sondern nur so viel sagen, daß Sie sich nicht über die Namen der Berliner Wirthshäuser und Bordelle, über die

Benennung der Straßen und Gassen ꝛc. verwundern sollen. Das ganze Buch scheint mit darauf angelegt, Berlin zu persifliren; aber es ist wol nicht nöthig, es zu apologisiren, da die Unkunde des Verfassers sich zu sehr verräth, um eigentlich aufzufordern, gegen ihn zu sprechen. Wo Niemand der Meinung meines Gegners ist, oder diese Meinung auch nur neu und auffallend findet, da brauche ich kein Wort gegen ihn zu sagen.

Sie werden mich für einen rechten patriotischen Berliner halten; es ist aber weiter nichts, als daß ich Herrn Falk's Satiren nicht satirisch finden kann. Ein Satirenschreiber, der selbst Witz hat und sein Zeitalter nicht kennt, oder über ihm erhaben ist, ist sehr übel dran. Er wird sich über jede Alltäglichkeit verwundern, und es schon für sehr schalkhaft halten, wenn er ohne weiteren Zusatz der Welt eine Entdeckung macht, — die so bekannt ist, daß man sich nur über den Entdecker verwundert. Wenn er über dergleichen Dinge spottet, oder gar mit Tugendeifer dagegen deklamirt, so erscheint er albern, und sein Witz wird ihm kaum unsere Verzeihung erwerben können. Aber unter uns: ist denn Herr Falk witzig? Ich weiß, daß er es glaubt, und daß es viele angesehene Männer glauben; aber ich weiß nicht, warum mir dann Sterne, Swift, Voltaire und andere als witzig erscheinen, nur er nicht. Die Unbekanntschaft mit dem Zeitalter verräth sich in jedem Aufsatz; er ficht sich außer Athem gegen Sachen, die längst vergessen sind; er hält sich für gefährlich, wenn er gegen Einrichtungen oder Personen deklamirt, die man selbst in Berlin nicht mehr kennt: er ist so fremd mit den Sitten der größeren Städte, daß er sich über Berlin verwundert, und im Text und in den Noten die Hände vor Erstaunen zusammenschlägt, was er selbst in viel kleineren finden würde.



Kurz, dieser Satiriker steht in jeder Rücksicht unter seinem Zeitalter, seine Kenntnisse scheinen sehr begrenzt, aber noch weit mehr sein Verstand, denn sonst würde er nicht in seinem Thoms einige Schriftsteller so wunderlich durcheinander werfen und charakterisiren; und im Dekalog den Zolltarif nicht als eine drückende Last mit dem Frohndienst zusammenstellen. Man muß wirklich über die gutmüthige Unwissenheit des Schriftstellers lächeln.

Lesen Sie doch diesen sogenannten Dekalog, und sagen Sie mir, ob es bis jetzt wol schon ein Schriftsteller, der gelesen sein will, gewagt hat, sich so an dem Geschmack, an der Sitte zu versündigen? hat er denn keinen Sinn dafür, daß in guter Gesellschaft von manchen Dingen nicht gesprochen wird, wenn sie auch jedermann kennt? In diesem seinsollenden Gedicht fehlt es gleich sehr an gesundem Urtheil, an Witz und an guten Versen. Die Versifikation quält überhaupt den Verfasser in allen seinen Gedichten unbeschreiblich. Er wird darüber verworren, seine Gedanken werden schief, und er ist noch weniger witzig und leicht, als in seiner Prose.

Für wen mag er dies Taschenbuch bestimmt haben? Die Damen verbittet er sich ausdrücklich, weil sie nur selten an satirischen Gedichten Geschmack fänden; ich würde auch nicht wagen, sein Taschenbuch irgend einer von meiner Bekanntschaft zu geben, so sehr er auch von der Sittenverderbniß der Berliner überzeugt ist. Es ist eine so gemeine und höchst gewöhnliche Behandlung der Gegenstände in allen Aufsätzen des Verfassers, daß geschmackvolle und feine Leser, Freunde des Scherzes und der Satire, nicht leicht für ihn gemacht sind. Man sehe nur den Dekalog mit allen seinen Plattituden, die Satire auf die Propagande mit den armseligen Umänderungen der Virgilschen Verse. In diesem

Aufsatze ist der Verfasser ein paarmal witzig, aber er arbeitet seinen Gegenstand zu Tode; die Art, wie er die deutschen Dichter citirt, ist völlig albern; die höchste Albernheit zeigt sich, wo er das Mondscheinlied von Claudius anführt. Allenthalben bemerkt man, daß der Verfasser den Hallischen Studenten nicht vergessen kann, und das Pferd vorn mit allen Beziehungen auf die Universität Halle, mag die dortige studirende Jugend sehr ergötzen, aber ich zweifle, daß ein gebildeter Mann einige Freude darüber empfinden kann. — Most dull, honest Dull, sagt der Schulmeister Holofernes zu einem witzigen Constabel in Love's labours lost: und es scheint fast, als hätte sich Herr Falk diesen Ausspruch zum Motto seiner Schriften genommen.

Der arme Thoms ist ein wunderliches Gemengsel von Scherz und Ernst. Das Rührende ist matt, der Unwahrscheinlichkeit nicht zu erwähnen, und der satirische Theil ist hier wol am wenigsten gerathen. Ich bedaure das schöne Lied: Thom's saß am hellenden See — daß es sich hierher hat verirren müssen. Allenthalben ist auch hier Berlin das Stichblatt für den Witz des Verfassers.

Aber ich bin müde fortzufahren. Ist es nicht seltsam, daß einer unserer angesehenen Dichter das Lob dieses Schriftstellers so laut verkündigt hat? Dünkt es Ihnen nicht auch, als wenn jene sieben Geister, die etwas zu voreilig ihr Quartier in diesem Satiriker hatten nehmen sollen, sich jetzt satirischerweise rächten? Aber ich glaube, viele deutsche Leser sind gutmüthig genug, alle Aufsätze des Herrn Falk so zu lesen, als wären sie von jenen großen Männern in corpore diktirt, — nun, dann werden sie ihnen auch so vorkommen, und ich beneide ihnen einen so herrlichen Genuß. Ich bin schon einigemal darauf gekommen, Herr W.. habe sich mit seinen Landsleuten einen Spaß machen wollen, und den

jungen Satiriker ironischerweise so empfohlen, aber diese Meinung verträgt sich nicht mit den edeln Eigenschaften dieses Mannes. Es ist nur das Schlimme dabei, daß viele Leser sich auf seine Autorität berufen werden, wenn sie vielleicht in das Unglück gerathen, daß ihnen der Dekalog gefällt. Die Parodie des Göthischen Liedes: Kennst du das Land? hat mir unerachtet ihrer Dunkelheit sehr gefallen. Nach der ersten Strophe bricht der Verfasser ab, und begnügt sich mit einem: u. s. w. Warum verfuhr er nicht bei allen seinen Aufsätzen auf diese Art?

Nur noch ein paar Worte über Herrn Falk's Originalität. In der Vorrede ist er sehr hart gegen die Leute, die sie ihm abstreiten wollen; aber ist es denn nicht wahr, daß er nachahmt, und zwar unglücklich nachahmt? Im vorigen Almanach war eine witzige Erzählung des Beaumarchais ganz verdorben und ohne Geschmack verändert. Der angebissene Apfel und dergleichen verschönerte die Geschichte wirklich nicht. Die Idee des Muhamedanismus ist nicht neu: man schrieb schon dergleichen gegen die Furcht vor dem Katholicismus; ja sogar Anekdoten erzählt Herr Falk nach und verändert sie, weil er gar zu leicht den Gesichtspunkt verfehlt, aus dem eine Sache witzig ist. Ich gestehe, daß ich zu den Menschen gehöre, die bei jedem Gedanken, der frappant ist, zweifle, ob er von dem Verfasser herrühre, weil ich in allen seinen Satiren zu viele Reminiscenzen und Nachahmungen angetroffen habe.

Auf seine persönliche Satire thut sich der Verfasser viel zu gute, und in der Vorrede nimmt er sie in Schutz. Wenn ich auch für die persönliche Satire bin, wenn man den Begriff richtig faßt, so kann ich doch unmöglich für die seinige sein. Seine Angriffe sind mehr unbedeutend und charakterlos als keck; weit mehr wie er, schreibt jeder Re-

censent, der ein schlechtes Buch anzeigt, eine persönliche Satire; sein Muthwille ist der Muthwille eines Knaben, der sich doch im Necken fürchtet und gern den Rücken frei behält; auch seine Angriffe haben gar nicht das Gepräge eines genialischen Schriftstellers, der durch sein Genie die gewöhnlichen Menschen übersieht, sondern er neckt und tadelt ganz aufs Gerathewohl, und gibt seinen Kopf doch zu sehr bloß, ohne es gewahr zu werden. Ohne den Kosmopoliten in Schutz zu nehmen, kann ich doch behaupten, daß das, was er gegen Herrn Falk sagte, gegründet sei.

Das Land, wo Herr Falk lebt, hat gewiß nichts von ihm zu befürchten, das glaube ich mit seinem Verleger, aber ob der gute Swift, den er frei bearbeiten will, nicht einiger Gefahr ausgesetzt sei, ist eine andere Frage. Nennt Herr Falk vielleicht das auch eine freie Uebersetzung, wenn er die Verse Pope's übersetzt:

Curs'd be the verse, how well so'er it flow,
That tends to make one worthy man my foe,
Give virtue scandal, innocence a fear,
Or from the soft-ey'd virgin steal a tear!

Ein Lied, das zügellos der Unschuld Ruh erschüttert,
Wobei die Thrän' ins Aug erblaßter Jungfraun zittert,
Und wenn es allen Reiz der Kunst in sich vereint,
Fluch treff' es, wird dadurch ein edler Mann mein Feind!

Ein solcher Verfechter der wahren Freiheit sollte sich wenigstens etwas in Acht nehmen, daß der aristokratische Leser ja nicht auch bei seiner Freiheit an Schlechtigkeit denkt.

Leben Sie übrigens wohl, und verdrängen Sie durch Sterne oder Swift die üble Laune, die die Lecture dieses Taschenbuchs vielleicht bei Ihnen zurücklassen dürfte.

Ihr N. N.

Ich will zu diesem Briefe nur noch einige Stellen des alten englischen Dichters Ben Jonson hinzufügen, die in seinen sogenannten Discoveries stehen. — Ich verlange nicht, daß sie der Leser zu genau anwenden soll.

„Ich habe bemerkt, daß in unsern Zeiten nichts so precair ist, als das gemeine Urtheil über Poeten und Poesie. Sachen werden empfohlen und für die besten Schriften ausgeschrieen, in denen man gar nichts Verdienstliches findet. Und diese Leute werden Wunder genannt, die doch so schlecht sind, daß, wenn man sie untersuchen und ausbessern wollte, man nur einen einzigen Strich machen müßte. Ihr Gutes ist mit Ihrem Schlechten so innig verwachsen, daß das eine nothwendig den Tod des andern nach sich zieht. Ein Schwamm voll Dinte wäre heilsam: — so Martial:

— Comitetur punica librum
Spongia. —

Und bald hernach!

Non possunt multae, una litura potest.

„Aber ihre Fehler sind ihnen nicht schädlich, sondern im Gegentheil sehr nützlich, denn blos ihrentwegen sind sie beliebt.

„Es gibt Schriftsteller, die anfangs viel versprechen, aber sie gerathen ins Ingeni-stitium. Plötzlich stehen sie still, und kommen nicht weiter.

„Die Tiefe von manchen witzigen Köpfen kann man ohne Senkblei, mit dem bloßen Finger ergründen.

„Andere durchwühlen Bücher aller Art, und schreiben aus, was ihnen vorkömmt; — — roh und unzugerichtet tragen sie es dann wieder auf, es mag zusammenpassen oder nicht.

„Es trifft sich manchmal, daß diese Leute auf gute Einfälle gerathen, aber es geschieht selten. Und wenn es auch geschieht, so macht es das übrige Schlechte nicht wieder gut. Der Witz fällt dann desto mehr auf, weil alles übrige armselig ist, wie man in der Finsterniß Licht schneller bemerkt.“

Doch ich will aufhören. Da ich einmal diesen alten Schriftsteller citirt habe, und mein ganzer Brief etwas Rauhes und Unfreundliches hat, so unterschreibe ich mich mit dem Namen eines Charakters aus seinen Komödien.

Ihr Freund Morose.

IV.

Briefe über Shakspeare.

1800.

Erster Brief.

Wie froh und leicht ist mir, mein Freund, daß ich endlich eure Stadt und die leblosen Steinmassen verlassen habe! Lobt nur eure geraden und breiten Straßen, die Plätze und öffentlichen Gebäude, ich hasse diese labyrinthische Regelmäßigkeit und werde sie immer hassen, jeder freie Gedanke, jeder schöne Vorsatz entsteht dort ungern in der Seele, man hat nichts zu thun, als sich ewig von den umgebenden Gegenständen zu abstrahiren, statt daß ich hier in den freien Landschaften mein Gemüth und Auge unbefangen der äußern Welt hingeben darf, und aus allen grünen Creaturen wie freiwillig sich spielende Ideen und Phantasien entwickeln und das Aeußere in jedem Momente mit meinem Innern freundlich harmonirt.

Ich kann es dir nicht sagen, wie ich mich hier anders fühle. Es ist nicht blos die veränderte Lage und das schöne Wetter, der warme Frühling, der jedes Herz im Innersten anredet, ich fühle bei jeder Reise, wie die freie Natur mein nothwendiges Bedürfniß und Element ist, sie ist für mich das Buch der Bücher, eine Redensart, die fast schon verbraucht ist, mit der es aber vielleicht keiner so ernsthaft als ich gemeint hat. Was für andere eine Wissenschaft sein mag, in der sie sich ganz verlieren und in ihr einheimisch werden, das ist mir der bloße sorglose Anblick der freien Welt, ja ich finde Freundschaft und Liebe in ihr wieder. Um mich eines Gleichnisses zu bedienen, so möchte ich sa-

gen, daß vielleicht Shakspeare dieselbe Empfindung gehabt hat, als er umgekehrt aus der Landschaft nach London kam, nicht mehr sein Leben selbst im kühnen Muthwillen verscherzte, sondern die Kunst als sein Gebiet erfand, um in ihr den erhabenen Scherz fortzusetzen, den er vorher aus Irrthum an etwas nicht Dauerndes geknüpft hatte.

Da bin ich wieder auf meinen alten Liebling zurückgekommen, und ich weiß recht gut, welche Wirkung diese Stelle meines Briefes auf dich machen wird: Du bist freilich schon diese Schwachheit an mir gewohnt, du hältst es an mir für eine wirkliche Krankheit; aber warum soll es denn nicht eben so gut Gesundheit sein?

Mit unsern Gesprächen und Zänkereien über diesen Poeten hat es nun fürs Erste ein Ende. Du wirst niemals meiner Meinung werden, wenn du mir auch künftig vielleicht nicht widersprichst: es ist nach meinem Gefühl eine erfreuliche Erscheinung, daß dieselben Ideen sich doch in jedem Kopfe wieder in andern Farbennuancen brechen, denn ich kenne kein herrlicheres Schauspiel, als die Unendlichkeit in aller Natur.

Alle diese Gefühle und Gedanken liegen mir jetzt wieder näher, und alles, was ich schon immer für wahr hielt, ist mir in meiner jetzigen freundlichen Umgebung wieder wahrer geworden. Es ist gut gethan, sich zu Zeiten gänzlich von allem abzusondern, was uns zu bekannt und Bedürfniß geworden ist, dann ist man erst wieder fähig, sich selber zu empfinden, und zu verstehen, was man mit tausend Dingen gewollt hat, die man mit großem Eifer zusammenraffte und unternahm. Denn es ist nur gar zu gewöhnlich, daß man auf gewisse Zeiten an den Dingen verloren geht, mit welchen man sich gerade beschäftigt, so daß man das Objekt seines Objektes wird: es ist wie ein Rausch, in

welchen uns neue Gedanken, Kenntnisse und Studien versetzen, und man muß erst wieder zum völligen Bewußtsein gelangen, um sie gehörig brauchen zu können.

Darum habe ich alle meine Bücher und Geschäfte zurückgelassen, nur Shakspeare hat mich begleitet, und so sehr ich ihn auswendig weiß, entdecke ich, so oft ich ihn wieder lese, neue Fülle und frisches Leben in seinen herrlichen Gedichten.

Wenn ich in meiner jetzigen Stimmung bleibe und glauben kann, daß es dir einigen Nutzen oder etwas Vergnügen schafft, so wollte ich dir niederschreiben, was mir bei der Lecture einfällt und wie ich die Sachen ansehe; vielleicht würde auf diesem Wege unser Streit am ersten geschlichtet, oder du kommst mir wenigstens etwas näher, weil man doch, wenn man etwas Geschriebenes liest, mehr gezwungen wird, die Meinung des andern anzuhören, der sich auch durch die voreilenden Einwürfe des andern nicht irre machen läßt, weil er sie nicht vernimmt.

Doch weiß ich noch nicht, ob ich mein Versprechen erfüllen werde, denn ich habe mich hier durchaus dem Müßiggange ergeben, um in der Natur einmal recht natürlich zu leben. Wenn wir unsere Geschäfte mitnehmen, so ist es unmöglich, zu verstehen und zu fassen, was die hohen Erscheinungen von uns wollen, denn wir sind dann nicht fähig, die innige ursprüngliche Sprache zu vernehmen, die die freundliche Welt aus ihrem Herzen herausspricht, wir hören dann nur den einförmigen wiederkehrenden Schlag unserer angewöhnten bedürftigen Kleinlichkeit, und meinen wol gar, wenn wir einmal recht hinhorchen wollen, die Natur komme aus dem Takt, da sie im Gegentheil zu ihrer Melodie dessen nicht bedarf und immer im schönsten Tone bleibt. Ich kann mich immer wieder von neuem über

die unendliche Mannichfaltigkeit der Gewächse verwundern, und wie sie alle einem hohen Gesetze gehorchen, ich betrachte den Bau der Bäume, und alle um mich her werden mir zu bedeutenden Charakteren und Personen, ich durchwandle die Wiesen und horche auf das liebliche Rauschen der Gewässer, die herzdurchdringenden Töne der Nachtigall locken mich nach, und das Brausen des Waldes, der sich im Morgenwinde regt, ist mir erquicklich. Dann besteige ich die nahen Berge und schaue von dort über die Flächen hinüber, die sich zu Einem bunten Gemälde vereinigen. Oft verliere ich mich in Betrachtung der mannichfaltigen Blumen, und die tausendfachen Klänge der verschiedenen Vögel erschallen durch den Hain und über das Gefilde, ich erkenne und ahnde den Geist, der aus allem spricht und sich in diesen bedeutenden Spielen ergötzt, ich fühle, wie sich alle Widersprüche lösen, und keine Trennung, kein Unterschied mehr in der hohen göttlichen Einheit waltet. —

— Ich weiß es recht gut, wie du mich verstehst und warum du mich gar zu gern auf einen andern Weg bringen möchtest. Aber wenn ich nur überhaupt erst einsehen könnte, daß du auf einem rechtlichen Wege bist! Du gehst unvermerkt in einem kleinlichen Zirkel, deine Reise kann dich unmöglich weit führen, denn mir scheint es ein Ackerweg, den die Bauern nur unterdessen gemacht haben, um das Heu einzubringen.

Es ist überhaupt ein lächerliches Ding, daß jeder ruft: hier geht der Weg hin! Alle fragen und erkundigen sich nach der Straße, und alle antworten auch gutmüthig, und doch hören die wenigsten darauf, oder haben nur die ernsthafte Absicht, irgend wohin zu gelangen. Wie du die Wis-

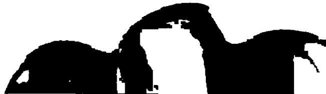
senschaften und Künste ansiehst, ist es ungefähr nur ein Ding mit dem Seidenbau, die armen Würmer von Poeten und Künstlern müssen spinnen und spinnen, um nur den sogenannten Handel in Flor zu bringen, ja ihr meint wol gar, daß sie sich noch Wunder wie glücklich schätzen müssen, wenn ihr sie aufmuntert, das müßte erst eine rechte Concurrenz von Begeisterung erzeugen, worunter ihr euch denn die zuträglichste auslesen möchtet.

Ich finde in deiner Antwort alles wieder, was schon so oft mein Herz in Zorn bewegt hat. Du schreibst mir da, wenn ich in diesem Stile fortführe, so würde ich nur Prophezeiungen sprechen. Nur Prophezeiungen? Ich muß dir sagen, daß dies mein Wunsch ist, und daß das Rechte, was über Kunst gesagt werden kann, nur prophetisch klingen darf: das Uebrige ist entbehrlich und leicht zu erlernen, es muß der Rede über Kunst vorhergehn, aber über Dichter ist es dir nur erlaubt zu dichten, das heißt, sie im Ganzen zu verstehen, und dies Verständniß in seiner Ganzheit zu eröffnen. Du aber gibst mir den Rath, ich sollte mich bestreben, mehr abzusondern, nicht alles übereinander zu werfen und beides, Prosa und Poesie in ihren Würden zu lassen: darauf verlangst du von mir ordentliche erklärende Abhandlungen, aus denen du vielleicht etwas lernen könntest, so möchtest du dann meine Kritik wieder kritisiren und wir könnten auf solche Weise gar vortrefflich ins Blaue hinein bis in alle Ewigkeit über Worte und Redensarten streiten, unsern Geschmack bilden und unsere Kenntnisse erweitern. Ich weiß wohl, daß dies die beliebte Art ist, wie man immer die Poesie gebraucht hat, aus dem Zusammenhange etwas herauszureißen, mit Redseligkeit hin und her darüber zu sprechen, um wieder darüber neue Schriften zu veranlassen, wenn es das Glück gut wollte, bei Leibe nicht

etwas unbedingt als das Höchste zu setzen, noch weniger etwas anders schlechthin als Nichtswürdig zu verwerfen, sondern mit Beibehaltung, ja Verbesserung der Humanität nur so ein Bischen gleichsam zu raisonniren, mit liebreichem Betragen die Liebe aller seiner Nebenmenschen zu gewinnen, sich auch mit Citationen und Vergleichungen gelehrt zu zeigen und es ordentlicherweise darauf anzulegen, daß selbst dem Dummsten das Herz im Leibe lacht. Diese Race von knaupelnden Schönheitszergliederern ist leider immer noch nicht ausgegangen und wird auch wol ihr Wesen noch eine Zeitlang treiben, da es den Leselustigen gar zu wohl bekommt, dies Charadenwesen zu genießen und hinterher die Auflösung zu erfahren, so daß der Verstand angestrengt wird, ohne ihm etwas Großes zu bieten, und jedweder ad modum nachher beliebig fortfahren kann, auch über das erste beste Thema seine Meinung zu sagen.

Auch fällt es dir auf, daß ich neulich blos die Natur beschrieben habe, und daß alle meine Gefühle, sie mögen die Kunst betreffen, oder andere Gegenstände, der Natur wie einer Basis bedürfen. Hier ist, mein Lieber, gerade der Punkt, wo wir uns beständig mißverstehen. Denn wenn du willst, so finde ich auch in der Natur die Kunst beständig wieder, es ist da von keiner Trennung die Rede, ich finde nirgend Absonderung, sondern es ist ein jedes Ding ein und alles, ich kann es mir nur im Zusammenhange mit dem Universum denken und hat nur insofern Interesse für mich. Wenn du dieselbe Art hättest, die Dinge zu sehen, so hätte ich dir schon in meinem vorigen Briefe über Shakspeare geschrieben, und er wäre die schicklichste Einleitung gewesen, um über seine Kunstwerke zu sprechen.

Wie mir die Welt immer wie aus einem Stücke gegossen erscheint, in welcher die mancherlei Schöpfungen, die



sich in ihr erzeugen, nur die verschiedenen Offenbarungen ihrer Kräfte sind, die aber alle wieder zurück in ihre erste Mutter streben, um sich von neuem einzeln zu gebären, und von neuem im allgemeinen Ganzen verschlungen zu werden: so ist es mir auch mit allem Wissenswürdigen; alle Zweige gehören einem Baume und einer Wurzel zu. Das Centrum meiner Liebe und Erkenntniß ist Shakspeare's Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne daß ich es weiß, beziehe, alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm, meine Ideen so wie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die andern Wesen, und so studire ich ihn unaufhörlich. Ich behaupte aber, daß es jedem verständigen Geiste so gehen muß, denn Shakspeare ist hier nur ein Name, die andern nennen ihn anders und so ist es völlig gleichgültig, was ein jeder als Mittelpunkt seiner Existenz zu setzen glaubt.

Nun leuchtet es dir vielleicht näher ein, warum mir seine Dichtungen so allgegenwärtig sind, und wie sie mir so vieles andere bedeuten können, was ein kunstloser, sonst aber gutdenkender Leser durchaus nicht in ihnen entdeckt. Alles Göttliche, ich mag es in Indien, Griechenland oder Spanien, in unserer Zeit, oder in den frühsten Traditionen der Urwelt finden, in sinnreichen Gesprächen, oder in den Tönen der ältesten Sprache, in der Natur, alles erscheint mir unter seinem Bilde, das heißt im Anschauen der Kunst und Vollendung, ich weiß es zu brauchen, es gehört mir an, es sind lauter Schauspiele, die er nur zu schreiben vergessen hat. Ja auch die dummen Bücher, die herrlichsten und einladendsten Popularphilosophen, wie die für die Welt, sind mir nicht fremdartig, sondern ich weiß sie recht gut zu brauchen, sie sind in dem großen Universalschauspiel die allerliebsten Clowns, die mich so inniglich ergötzen, und für

die mir ein ganz eigener Sinn angeboren zu sein scheint, um sie auf das Beste zu genießen und zu verstehen. Weißt du nun, wie diejenigen Leute mir vorkommen (zu denen du selber auch gehörst), die alles trennen und sondern wollen, die sich das Verständniß des Ganzen und die Liebe zum Schönsten immer aufschieben und meinen, man müsse hier unten nur fein einzeln und blöde anfangen? Wie der Herr le Beau in Wie es Euch gefällt; denn ihr sagt auch zu allem Guten:

Lebt wohl, mein Herr,
Dereinst, in einer bessern Welt als diese,
Wünsch' ich mir mehr von eurer Lieb' und Umgang.

Ja, verlaßt euch nur nicht zu sehr auf diese bessere Welt, denn wenn ihr nicht schon die bessere in euch mit hinüberbringt, so dürfte man euch selbst in der allerbesten nur wie hier wieder zum Besten haben. Lebe übrigens wohl, mein Bester.

Deine Antwort hat mich sehr erfreut. Du meinst, ich schiene es darauf angelegt zu haben, dich auf gut militairisch zu gewinnen, es sei mir nur darum zu thun, vorerst in deinen Glauben eine tüchtige Bresche zu schießen, um dich dann mit stürmender Hand einnehmen zu können. Ganz Unrecht hast du nicht, aber es liegt ja nur an dir, dich in einen guten Vertheidigungszustand zu versetzen: es ist freilich gut, daß diese Briefe nicht gedruckt werden und an das Publikum gerichtet sind, denn mit diesem dürfte man nicht so sprechen, bei ihm muß man immer die beste Meinung voraussetzen und daher säuberlich und mit aller Höflichkeit verfahren. Weil man aber doch überhaupt nicht wissen kann, wie es mit Papieren geht, so will ich mir



vornehmen, weniger stürmisch zu sein, damit ich nicht Ursach gebe, in einem Zeitalter, in welchem man anfängt, über den Mangel an guter Lebensart zu klagen, diese Klage noch zu vermehren.

Aber ernsthaft gesprochen, würdest du denn diese Briefe zum Druck so ganz ungeziemlich finden? Es ist doch wol endlich einmal Zeit, daß jeder, der überhaupt nur etwas zu sagen hat, es so sage, wie es ihm am besten däucht; sollen wir denn immer noch bei den leeren Complimenten stehen bleiben? Ich dächte, es wären endlich der Vorreden genug gewesen und man finge nun zur Abwechselung auch einmal die Rede an. Wie würde dir alle Höflichkeit zuwider werden, wenn der Wirth, der dich eingeladen hätte, es nur immer beim artigsten Nöthigen in verschiedenerlei Redensarten bewenden ließe, und ihr beide nicht endlich zum wirklichen Essen schrittet? Oder wenn er vielleicht gar aus übergroßer Lebensart voraussetzte, du müßtest allerdings schon gegessen haben, und es wäre dir nur um seine Feinheit und liebliche Anrede zu thun gewesen? Ins Henkers Namen! würdest du ausrufen (wenn wir beide nur einigermaßen sympathisiren), macht endlich der Lebensart ein Ende und schafft etwas zu leben an, denn dies ist sonst eine vermaledeite Art zu leben.

Wider meinen Willen komme ich ins Parodiren und in Unartigkeiten hinein, so oft von der Humanität in der Literatur die Rede ist. Wie hat man sich nicht gegenseitig aufgemuntert! Wie ist seit funfzig und mehreren Jahren von unbedingtem freien Denken und Toleranz die Rede gewesen! Aber sieh, kaum haben einige angefangen, Ernst zu machen, so gibt es keinen so groben Widerstreit, keine so pöbelhafte Verfolgung, die ihnen gegen diese Geister zu gemein dünken sollte. Es soll eben nur beim Schwatzen dar-

über bleiben, und dies triviale Geschwätz, das ihnen weder Denken noch Fühlen kostet, soll für Freigeisterei gelten, es war diesen Armseligen ganz recht, so lange sie ein Bischen verfolgt wurden, da schrien sie, daß Toleranz den Menschen mache; nun sie aber merken, daß wirklich von ächter Toleranz Gebrauch gemacht werden soll, und daß das Gemeine untergeht, wie sie selber, nun wimmern, lärmen, schimpfen und lästern sie, so anständig und unanständig als es nur jedem gegeben ist, und bedienen sich so schlechter Waffen, als ihre ehemaligen Gegner sich niemals gegen sie erlaubt haben. Wie würde es vollends mit allen den rechtlichen Menschen aussehen, die für ihr Geld und mit gutem Willen in ihren Schriftstellern die poetische Begeisterung lieben und schätzen, wenn der Poesiegeist vielleicht bald irgendwo hervordringt, um die leeren Wörter Wahnsinn und Raserei zu erfüllen, sie nun merken müßten, daß alles zusammenzubrechen drohte, daß es wie ein wandelndes Gebirge auf sie zuschritte, um ihr Eigenthum, ihre Gartenumzäunungen, Bibliothek und alles zu verschlingen? — So wenig sie sonst Spaß verstehen, so würden sie doch vorgeben, sie hätten alles dergleichen nur für Spaß gehalten. — Unsern ersten großen Poeten haben sie immer noch nicht verstanden, und werden auch Zeitlebens nicht in diesen Fall kommen, und daß jetzt der Lästerungen gegen ihn etwas weniger werden, rührt nur daher, daß sie sich an ihn mehr gewöhnt haben. Sind sie es doch auch gewohnt worden, daß die Sonne aufgeht und sie bescheint, ohne sich nur ein einzigesmal darüber zu verwundern.

Entweder liegt es im Charakter, daß der Deutsche an irgend einem Punkte stehen bleibt, wo er nicht weiter will und ihm schwindelt, so daß er sich selbst im unendlichen Wollen bescheiden seine Grenze setzt: oder die Zeit geht mit

so rascher Geschwindigkeit vorwärts, daß alle, die nicht sehr gut auf den Beinen sind, nothwendig zurückbleiben müssen. Merkwürdig und komisch ist es immer, wie seit langer Zeit alle diejenigen, die anfangs von allen für Ketzer gehalten wurden, bald nachher Ketzerverfolger geworden sind. Ich brauche dir keine Namen zu nennen, denn alle, die guten sowol wie die schlechten, sind bekannt genug. Aber Noth thut es, daß jedermann sich hüte, denn der Geist der Welt scheint sich so in die Ironie und ins Spaßmachen vernarrt zu haben, daß er am liebsten diejenigen verwandelt, die anfangs am heftigsten gegen das kämpften, was sie selber geworden sind: es ist ein recht gefährlicher Umstand, daß es einem um alles Wissenswürdige nicht Ernst genug sein kann, aber steht man nur einen Augenblick stille, um sich an seinen Schätzen recht zu erquicken, so ist die Zeit unter den Händen entlaufen, die geistigsten Ideen liegen versteinert da, und was das schlimmste ist, man merkt es gar nicht, nun schleppen sie sich mit ihren Schätzen und arbeiten sich müde, schreien hinter den Voreilenden her und schimpfen, daß sie zu weit gehen. Unaufhaltsam muß sich jeder von dem ewigen Frühlinge forttreiben und immer wieder neu verwandeln und gestalten lassen; wer sich aber schon für einen Apfel hält, wenn er noch kaum eine Blütenknospe ist, der muß nothwendig welk vom Baume fallen. Darum übernehme sich keiner im Hochmuth, denn auch die Früchte sind wieder nur zukünftige Blüten.

Daß dir Schlegels neue Uebersetzung des Shakspeare nicht ganz zusagen will, ist mir unerwartet, denn ich hatte gedacht, sie sollte mich großentheils alles ferneren Gesprächs und alles Streits über diese großen Dichtungen überheben, denn für die Deutschen liegt in ihr der Commentar des Dichters. Ich behalte mir vor, dir noch an andern Stel-

len über diese vortrefflich gelungene Nachbildung etwas zu sagen, die für uns wol die erste wahre Uebersetzung aus einer anderen Sprache ist. Wir haben uns bisher behelfen müssen, und seltsam ist es, wie man uns immer Shakspeare's Vortrefflichkeiten anpries, und in den Uebersetzungen doch immer um Verzeihung bat, daß er so gar abgeschmackt sei, man ließ aus, versetzte, entschuldigte und moderirte und formte von allen Seiten auf ihn ein, bis er ungefähr so aussah, wie man sich einen Dichter dachte, der das menschliche Herz kannte, wie man immer von ihm gerühmt hat, übrigens aber sich in den Schranken einer billigen Prosa hielt. Eben deswegen kann ich es mir auch wohl vorstellen, wie diese neue eigentliche Uebersetzung manche Gemüther nicht ansprechen will, nur solltest du nicht zu diesen gehören, der du Sinn für das Gute und Große hast, da du nicht die Forderung machst, daß alles sich in einem Geleise bewegen soll und immer auf den alten Wegen wiederkehren. Es war für mich eine ganz neue Erscheinung, die mich eben so überraschte als erfreute, als der erste Band des Schlegel'schen Shakspeare erschien; denn es gehört viel Geist und Witz dazu, um nur alle Stellen in ihrem rechten Zusammenhange zu bemerken, wo Shakspeare geistreich und witzig ist, und ich weiß nicht, ob ich mehr die Geschicklichkeit oder das Glück des Uebersetzers bewundern soll, da ihm die Nachahmung fast allenthalben so ungemein gelungen ist. Bald besteht die Eigenthümlichkeit in dem Gange und Klange eines Verses, welches beibehalten werden mußte, bald in einer Wiederholung, oder einem Wortspiele, oft war der Reim wichtiger als der Inhalt des Verses, oft zeigte sich in einem unbemerkten Nebenworte das Charakteristische einer Person; daß alle diese Rücksichten nie verletzt oder übergangen sind, zeigt eine feine Empfindung, wie eine



große Kenntniß des Dichters, denn ein solcher Uebersetzer muß in jeder Stelle den ganzen Dichter ahnden, weil beim Shakspeare nicht blos die gewöhnlichen Uebersetzertugenden in Anschlag kommen, von denen man immer schon viel Rühmens macht, sondern wer dieses Werk unternimmt, muß den Dichter gleichsam neu erschaffen, er kann in keinem Augenblicke treu genug oder zu frei sein, ihn verläßt hier alles, wenn ihn nicht der ächtpoetische Sinn und das feinste Gefühl der Schicklichkeit überall begleitet.

Ich erspare mir für eine andere Gelegenheit die Charakteristik dieser wie der andern Uebersetzungen, so wie die Darstellung einer ganzen Galerie von englischen Commentatoren, von denen man vielleicht lieber schweigen sollte, denn wenn ich den Shakspeare lese und werfe von ungefähr zuweilen einen Blick in die Noten, so ist mir gerade so zu Muthe, als wenn man in einer schönen romantischen Gegend reist und einem Wirthshause vorüberfährt, in welchem sich betrunkene Bauern zanken und schlagen.

Uebrigens, lieber Freund, kann ich immer noch nicht einsehen, daß das, was du Kritik nennst, auch wirklich Kritik sei. Du sagst mir, meine Briefe könnten ungefähr so in einem Romane stehen. Wenn der Roman sonst nur gut, oder überhaupt nur das wäre, was ich einen Roman nenne, so hätte ich gar nichts dawider. Weißt du doch nicht, was aus diesen Briefen wird. Wenigstens werden sie nicht ohne Poesie sein, wenn es mir gelingt, dir Shakspeare's dichterischen Charakter so darzustellen, wie er mir erscheint und wie ich ihn zu schildern die Absicht habe. Ich kann dir nicht dafür gut sein, daß ich nicht, um manches auszudrücken, auch Gedichte einmische, ja ich kann mir sogar ein ganzes Buch vorstellen, welches durch Allegorie, Verse und Geschichten einen Dichter erläutert, und es ist

einer meiner alten Pläne, den ich auch noch nicht aufgegeben habe, über die Periode der altenglischen Poesie einen Roman zu schreiben, denn wenn alles Bezug hat und klar gedacht ist, so ist es ja nur eine freiere Form einer Beurtheilung, oder eigentlicher, die Verwandlung einer Unform in eine Form. Das hat mich bisher nur noch von der Ausführung dieses Vorwurfs abgehalten, weil ich einsehe, daß ein solches Buch, wenn es Shakspeare nur einigermaßen entsprechen sollte, außerordentlich witzig sein müßte.

Von deinem alten Glauben willst du immer noch nicht weichen. Du billigst es recht sehr, daß ich Shakspeare verehre, nur meinst du, ich gehe zu weit, es sei unbesonnen, oder übertriebene Vorliebe, oder Mangel an richtiger Einsicht, ihn für durchaus vollendet zu halten, so daß man nichts tadeln, nichts anders haben wolle, sondern alles für die Absicht des Dichters und zwar für die allerbeste Absicht ansehe, was in seine Werke vielleicht durch Zufall, Nachlässigkeit, oder gar Geschmacklosigkeit hineingerathen sei: dabei kömmst du auf die alte Rede von dem rohen Zeitalter, auf die oft gerügten Gemeinheiten, Wortspiele und was dergleichen mehr ist, und schließest am Ende, daß das größte Genie doch auch seine Fehler habe, ja vielleicht eben deswegen haben müsse, weil es ein Genie sei, oder daß es wenigstens unwahrscheinlich herauskomme, daß Ein Mensch alle Vollkommenheiten in sich vereinigt haben sollte. —

Um mich auf das gelindeste auszudrücken, sage ich nur, daß du dich selber nicht verstehst, wenn du dergleichen behauptest, denn so oft auch andere Leute dies gesagt haben, so kann ich doch keinen Sinn darin finden, darum will ich auch hier nicht umständlich darauf antworten, sondern ich denke, daß sich aus unserer fortgesetzten Correspondenz das wohl ergeben wird, was wir beide suchen. Ich sage dir

nur kürzlich, daß es nicht meine Absicht ist, irgend wen als den ersten Menschen, sei es in Kunst oder Tugend aufzustellen, denn ich habe dies Bedürfniß der Subordination gar nicht, weil ich glaube, daß alles Vollendete durchaus vollendet und für sich das Höchste sei, daß ich aber eben deswegen auch gar nicht darauf komme, zu tadeln, oder Fehler an einem Kunstwerk zu suchen, weil das auf eben das hinausläuft, als wenn man die Natur tadeln wollte. Gebt von jedem eine getreue und eindringliche Charakteristik, so weit ihr es vermögt, so wird sich die Art und Weise des Werkes von selbst ergeben. Jedes ächte Dichterwerk macht eine unendliche Beschauung möglich und ist ihrer würdig, und alle diese Anschauungen von verschiedenen Seiten sind immer nur wie mancherlei Strahlen, die aus demselben Centro gehen, die den Glanz des Künstlers weiter verbreiten und dadurch selber Kunst sind.

Nur das Zeitalter, dessen du erwähnst, kann ich dir unmöglich so hingehen lassen. Wir sind es freilich durch die ewigen Wiederholungen von ehemaliger Barbarei und jetziger Cultur so gewohnt worden, daß man dergleichen mitspricht, ohne sich sonderlich zu besinnen. Die jetzige Zeit sieht sich als die Spitze und Blüte aller vorigen Zeitalter an, als die Quintessenz aller Vortrefflichkeit, durch die vielen Jahre zur höchsten Delikatesse ausgekocht, so daß nun fast nichts mehr zu thun übrig bliebe, als sich etliche Hundert Jahre hinzusetzen und die Güte Gottes zu bewundern, die uns so zu schöner Vollendung habe gelangen lassen. Wir haben deswegen auch ein Mittelalter angenommen, weil es in der Mitte zwischen der alten Welt und der unserigen liegt, ob ich gleich überzeugt bin, daß die zukünftigen Zeiten unserm Alter diesen Namen aus einem bessern Grunde geben werden; wir leben im rechten wahren Mit-

telalter, weil wir keine Zwecke mehr kennen, sondern alles zu Mitteln herabgewürdigt haben. Freilich ist unsere Zeit ein nothwendiges Produkt der vorhergegangenen, aber eine gutmüthige Täuschung ist es, wenn wir deswegen glauben, höher zu stehen, weil wir alles, was vor uns liegt, nicht mehr erkennen konnten und wollten.

Du räumst gern ein, daß Shakspeare ein Genie war, aber du hast ihm damit noch wenig gegeben, wenn du nicht glaubst, daß es ihm möglich war, in seinen Kunstprodukten die Umgebung zu vergessen, in der er sich befand. Es ist gewiß, daß es keinen Menschen geben kann, sei er noch so einzig, der völlig seinem Zeitalter widersprechen wird, oder der sich ganz von ihm losreißen kann, denn sein Bestes und Innigstes ist aus der Zeit erzeugt, und er würde sich nur selber vernichten, wenn er seine Mutter, die ihn geboren und gesäugt hat, ganz verleugnen wollte. Meinst du es aber so, daß Mangel in der Form, Kunstlosigkeit, Gemeinheit und was ihr dem noch hinzufügen wollt, das sei, was Shakspeare von seiner rohen Zeit geerbt habe, so bist du gänzlich im Irrthum; denn die Idee der Einheit und Bildung eines Kunstwerks kann nicht mit den Zeiten wachsen, sondern sie muß ursprünglich in der Seele des Künstlers liegen, oder er ist kein Künstler, diese Vollendung ist seine Seele, alles übrige ist nur Hülle und Gewand. Darum war es dem großen Dante möglich, der zu sein, der er ist, und darum stehen Shakspeare und Cervantes so groß da, weil es die Eigenschaft der Kunst ist, das Höchste in der Kindlichkeit zu sein, so daß das alte Sprichwort, wenn man es nur recht versteht, sehr wahr ist, daß die Poeten geboren werden. Darum tritt uns alles so freundlich und bekannt entgegen, was nur den Namen Poesie verdient, durch keine Zeiten oder Räume können wir von ihm getrennt

sein, wenn unser Sinn nur unbefangen und kindlich genug ist, um ihm entgegenzukommen: die ältesten Wunder sind heut und gestern geschehen, die alte Weisheit spricht noch immer weise, längstgestorbene Schönheiten entzücken uns noch immer, und so geschieht es mir, daß alles, auch die Geschichte, die ich als Poesie der Natur betrachte und welche das Schicksal zu einer großen Einheit verbindet, mir so bekannt, wenn auch wunderbar, seltsam, aber doch verständlich, vor mein Gemüth tritt.

Aber auch den Einfluß des Zeitalters zugegeben, so kann Shakspeare nur dabei gewinnen, und ich will dir nur mit wenigen Worten hierüber meine Meinung sagen.

Wenn man sich ohne Vorurtheile den Eindrücken hingibt, so halte ich es gar nicht für schwer oder unmöglich, die Eigenheiten eines Zeitalters zu fühlen und zu begreifen, nur fangen es die meisten gar zu schwerfällig und umständlich an, sie rüsten sich mit Kenntnissen und Costum, Sitten und Lebensweise aus, welches mühsam aus hundert Büchern zusammengetragen ist und was ich gar nicht verwerfen will, sondern für gut und löblich halte, nur meine ich, die Hauptsache müsse sein, daß alle Welt, mit ihren nur möglichen Mannigfaltigkeiten schon vorher dunkel in uns liegt, sonst werden wir niemals irgend etwas ordentlich begreifen. Nichts in der Natur kann uns fremdartig erscheinen, weil im Menschen, diesem Mittelpunkte der Natur, sich alles Einzelne verbunden versammelt, so daß gleichsam alle Reiche in ihm ihre Abgesandten und Repräsentanten haben, durch welche er sich alles nahe und befreundet fühlt; um so viel weniger aber kann ihm etwas, was ein Produkt des Menschen selber ist, unverständlich und räthselhaft sein. So hat z. B. Shakspeare, so oft er es gewollt hat, eine ihm entfernte Zeit oder fremde Sitten und Weisen nach

ihren hauptsächlichsten Theilen sehr richtig gefaßt und dargestellt, indem er ohne mühsame Vorbereitung an die Schilderung ging, weil das, was ihm bekannt war, ihm ganz natürlich und nothwendig dünkte, ungeachtet es seiner Umgebung widersprach; der Mittelpunkt lag in ihm, er brauchte nur die Außenlinien zu suchen, die das Bild zu einem Gemälde machten.

Wunderlich aber ist es, wenn wir sein Zeitalter, das uns eigentlich noch so nahe liegt, wie mit einem fabelhaften Nebel bedecken, und es uns dadurch selber schwer machen, die richtige Bedeutung der Gestalten zu errathen. Am schlimmsten aber versündigen wir uns dadurch, wenn wir die Kränklichkeiten unsers Zeitalters (das jetzt, wie es scheint, in einer Brownischen Cur begriffen ist) dort wieder suchen, und die größere Gesundheit Barbarei und Rohheit nennen. Shakspeare's Zeitalter war gerade dasjenige, in welchem noch die letzten Spuren des kräftigen Ritteralters, des Geistes der Liebe, des Wunderglaubens und der Heldenthaten wie in einer neuen Herbstblüte, zwar schwach aber doch erquicklich, da standen. Die Niederlande rissen sich von Spaniens Herrschaft los, der Enthusiasmus der protestantischen Welt brannte in hellen Flammen, der zweite Philipp von Spanien stand in Süden wie ein dunkles Ungewitter, in Deutschland bereitete sich der dreißigjährige Religionskrieg, in Indien und Amerika fehlte es nicht an Helden und großen Thaten, die kluge und großgesinnte Elisabeth herrschte über England, an deren Glücke die ungeheure spanische Armada zerschellte. In dieser Zeit, in welcher ganz sichtbar die neuere Welt in allen ihren Keimen lag, und von der man wol sagen mag, daß das Gebären größer und merkwürdiger war, als das Geborene, erhoben sich in schöner und rührender Sympathie die beiden verwandten Gei-

ster Cervantes und Shakspeare, die sich nicht kannten und oft unmittelbar in ihren Werken berühren, die wie durch eine getroffene Abrede die romantische Poesie zu ihrer höchsten Vollendung führten. In einer Zeit, wo noch keine moralische Aengstlichkeit für Tugend galt, wo sich ein reines Gemüth an den glänzenden Bildern der Poesie ergötzte, ohne das schiefziehende Glas der Prüderie und schlechtverstandener Sittlichkeit über jedes lustige Gemälde zu halten, wo große Thaten und Helden noch redeten, und man alles Große und Schöne noch als ein natürliches und nothwendiges Produkt der Menschheit ansah, — wie wäre es denn wol möglich, daß ein großer Geist in einem solchen Zeitalter ein Hinderniß für seinen Kunstsinn hätte antreffen können?

Und nun, aufrichtig gesprochen, was hat denn unser gepriesenes Zeitalter, die allerletzten Jahre etwa abgerechnet, Großes und Treffliches aufzuweisen? Hat sich nicht seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Lähmung in allen Gliedern von ganz Europa gezeigt? Mit der verlornen Freiheit war die Kraft des Handelns und alles herrliche Wollen erloschen: wie trübe Schatten stehen die Menschen da, die die Geschichte für Helden ausgibt, höchstens eine wehmüthige Erinnerung an das entflohene Heldenalter. Selbst Habsucht, Eigennutz und Stolz erhalten einen kleinlichen und kränklichen Charakter, auch die Tyrannei hat den Glanz ihrer Erscheinung verloren. Glaube mir, hätte zu Shakspeare's Zeit schon jene Lust an Schreiberei geherrscht, wie in unsern Tagen, wir würden vom spanischen Philipp und von der Elisabeth ganz andere Anekdoten und Charakterzüge zu lesen haben, als von Friedrich dem Zweiten.

Das Streben der Wissenschaften und der Künste ist seitdem ganz etwas Armseliges geworden. Wenn wir es ganz aussprechen wollen, so ist alles in die kleinlichste Deko-

nomie hineingegangen, alles hat nützen und dienen müssen, nichts sollte herumschweifen und verloren gehen, alle Wissenschaften waren die angewandten, sie haben die Philosophie nicht blos vom Himmel auf die Erde gerufen, sondern sie in die Ställe und Keller locken wollen, ja sie hätten mit ihr und der Religion und dem Wissen von Gott gar zu gern die Stallfütterung eingeführt, und nichts wurde so gründlich und andächtig getrieben, als die Wissenschaft vom Miste.

Wie sehr wird die Welt eines Herkules bedürfen, um diesen Universalstall zu reinigen? Es ist nun nicht mehr von dieser oder jener Thorheit die Rede, sondern die Zeit selbst ist thöricht geworden. Wie man sonst alles Große schätzte, ohne sich darüber zu verwundern, weil man sich der Gesundheit zwar freut, aber sie eigentlich nicht fühlt, so ist im Gegentheil die gegenwärtige Welt zum Bewußtsein gekommen, und gibt nun auf jeden Pulsschlag Acht, jede Bewegung der gewöhnlichsten Thätigkeit wird in Anschlag gebracht, jede unbedeutende Anstrengung bewundert, in Deutschland besonders treibt man unverzeihlichen Kleinhandel mit Moralität, und alle unsere öffentlichen Blätter sind damit angefüllt, alles soll unbedingt Kindern und Kindesgleichen dienen, und die Alten haben sich dramatischerweise in ihrer Sorgfalt so vergessen, daß man fast nichts als Kinder findet, dadurch sind alle ehemaligen gesunden Nahrungsmittel zu eben so vielen Giften geworden, und die Anstrengung Gegengifte zu bereiten, beschäftigt sie alle, wobei sie noch glauben, Wunder was für die Menschheit zu wirken, statt daß sie einsehen sollten, der Magen würde sich mit der Zeit wieder verbessern und alle ihre Bemühungen unnütz machen.

Noch nie, als bis jetzt, ist eine Periode gewesen, in der

sich die Welt mit allen ihren Bemühungen und Ereignissen selber parodirt. Ehemals war es genug, einen einzelnen Menschen, eine Staatseinrichtung satirisch zu behandeln, und selbst der verwegene Aristophanes, der weder Götter noch Menschen schont, ist nicht darauf gefallen, sein ganzes Zeitalter komisch zu präsentiren, weil ihm dieser Begriff, wohlverstanden wie wir ihn nehmen, selber nicht beifallen konnte. Jetzt ist es aber so weit mit uns gekommen, daß wir über nichts, oder über alles lachen müssen, und wer sich dazu nicht vielseitig genug fühlt, mag lieber die ganze Bemühung einstellen: darum kommt es possirlich heraus, wenn unsere anmaßlichen Lustspieldichter noch immer auf eine kleine Verwicklung, kleinere Personen und den kleinsten Effekt hinausgehen, — doch können sie es freilich nicht ändern, weil es eben zum komischen Ganzen gehört, daß sie die Lustspieldichter sind.

Ganz gesund kann sich jetzt keiner fühlen, denn diejenigen, die nicht in dieser Zeit versinken wollen, müssen sich immer das Bild dieses Zeitalters vor Augen halten, ihr Leben ist ein ewiger Widerstreit, sie müssen den Krieg führen, um den künftigen Frieden zu gründen. Möchte man mich in Zukunft auch zu diesen enfans perdus rechnen, so würde ich meine Existenz nicht für verloren halten.

Wer weiß, ob Spanien und England nicht damals große Geister in Deutschland entzündet hätten, als der dreißigjährige Krieg unser Vaterland zerrüttete und alle Kunst zerstörte, vielleicht sind damals im wilden Getümmel herrliche Kräfte zu Grunde gegangen, die keine Heimat finden konnten und keine Gelegenheit, sich auszudrücken. In dieser großen Krisis wandte Deutschland seine letzte Kraft an und hat seitdem im Denken, Handeln und Dichten fremden Einfluß genug erfahren, jene wilde Periode war gleichsam

Hamlet's dritter Akt, die höchste Spannung seiner Kräfte in der Verworrenheit, aber der edle Vorsatz ward damals nicht erfüllt, sondern nur Polonius umgebracht, wodurch freilich immer etwas geschah. Seitdem schleppt sich das Stück und im Stillstand liegt das Fortgehen des Gedichts, der Muth ist gebrochen, das kranke Gemüth zeigt sich in melancholischen Reflexionen. Jetzt scheint es endlich dahin gekommen zu sein, daß die Schlimmen durch sich selber verderben, Hamlet, der doch niemals nicht zu retten ist, muß freilich mit untergehen, und der Himmel gebe nur, daß die herrliche Erscheinung des Fortimbras, die dann eintreten soll, den Namen mit der That führen möge, um in aller Jugend und Stärke sein neues Reich zu beginnen. Schlimm steht es um unsere Hoffnungen, wenn das Schicksal die Ironie eben so sehr liebt, als ein großer Dichter, denn dann ist es im Stande, das Schauspiel umzuarbeiten, und den Horatio zum Thronfolger zu ernennen. Das wäre ein unvergleichlicher Triumph für alle Deutschen Bibliotheken und Berlinische Monatsschriften. Ich könnte die Allegorie noch weiter durchführen, doch will ich dir die leichte Mühe überlassen.

Du verstehst manches in meinen Briefen nicht? Lieber, laß sie eine Zeitlang liegen, sie kommen dir vielleicht in einer andern Periode gut zu statten. Du räthst zum Frieden, und meinst, aus alle dem Hadern käme am Ende doch nichts heraus. Mit wem hadere ich denn? Ich befleißige mich ja nur eines lebhaften Stils, der von jeher anempfohlen ist, um trockene Materien dem Leser dadurch angenehm zu machen. Mit dem Frieden ist es übrigens wie mit der Toleranz beschaffen, es gibt Zeiten, wo gerade der

Friedliebende zu den Waffen greifen muß, so wie die Toleranz nicht darin besteht, das Gute wie das Schlechte zu dulden, sondern nur jeden Weg, auf welchem man gut sein kann, zu schätzen und zu ehren. — Wo mein Eifer hinaus will? Dahinaus, wo alles hinaus will; wenn es keinen andern Weg findet, in sich selber wieder zurück, und er wird auch damit zufrieden sein.

Damit darf mir nur kein Friedliebender kommen, daß er sanftmüthig sagt: Lieben Leute, alles ist Ein Ding, ihr seid im Grunde von einerlei Meinung, wozu des Wortstreits? Du glaubst besser zu denken und hältst den andern für eine gemeine Person, im Grunde seid ihr Brüder, darum gebt euch die Hände. Oder: Ei seht doch, wie nahe euch das Grab liegt, was gilts, über kurz oder lang müßt ihr alle da hinein, freut euch miteinander der kurzen Lebenszeit, die euch gegönnt ist, nachher wird auch dem größten Schreier das Maul mit Erde gestopft. — So rührend das klingt, so ist es doch gerade die Lebensphilosophie des Sancho Pansa, alle Mißhelligkeiten mit dem Sterben auszugleichen, und wer weiß, ob aus dieser Gesinnung nicht manche Steinarten entstanden sind, die sich darüber so vergessen haben, daß sie aus ihrer Eremitage nachher nicht wieder zurückkonnten.

Man könnte diesen Leuten auch in ihrer eigenen Sprache wieder antworten, als zum Beispiel: Ist nicht jede Liebe zu etwas, das man nicht essen und trinken, oder überhaupt besitzen kann, ein Gottesdienst? Wenn uns auch der Mund mit Erde gestopft wird, so schreien unsere Töne vielleicht in anderen Creaturen fort und erneuern sich wol einst in herrlichen Klängen, unser Vergängliches ringt, das Dauernde zu erschaffen, und zeigt sich am schönsten wirkend, indem wir diese Rührungen, ja selbst die Worte nicht achten, die

der harte Tod uns einreden will. — Sonst könnte man auch einwenden: warum denn Stillschweigen gerade die rechte Art zu schweigen sein müßte; es ist lange genug mit der Ruhe versucht, der Krieg muß auch einmal zur Sprache kommen und zwar ganz anders, als er bis jetzt angefangen hat, die feindlichen Meinungen müssen noch greller gegenüber stehen, denn dadurch kann überall erst eine Meinung hervorkommen. Wie lange hat Spinosa und Plato und Jakob Böhm geschwiegen, von dem ich auch noch einmal reden möchte; sie haben sich von jedem Narren übers Maul fahren lassen, und was seid ihr dadurch besser geworden? Also mit dem Schweigen gehts nicht mehr, jemehr Anstoß gegeben werden kann, destomehr Gewinn für die gute Sache, es werden noch manche zu den Philistern übergehen, von denen man es jetzt noch nicht denkt, und diejenigen, die der Fahne getreu bleiben, werden hinreichen und für einen Ueberläufer zehn eifrige Freunde gewinnen.

Sie fangen an, von einem literarischen Terrorismus zu sprechen und denken sich nichts dabei, sondern wollen blos schimpfen, sie wollen sich wenigstens durch erregtes Mitleid noch eine Zeitlang erhalten.

Daß sie es nicht begreifen wollen, daß diese Sichtungen des Guten und Bösen von jeher gewesen sind, und daß sie in der Natur der Sache liegen, nur mit dem Unterschiede, daß es jetzt auf chemische Weise und mit Bewußtsein geschieht, es ist nicht mehr eine ungefähre Zerstörung, sondern ein willkürlicher Niederschlag; wenn dieser Proceß vorüber ist, dann wird man wissen, was man besitzt.

Du siehst selbst, wie meine Briefe auf dich wirken, sie setzen dich wenigstens schon in einen lebhaftern Widerstand; es kann nicht fehlen, daß du bald das, was du für deine Meinung hältst, genauer untersuchst, nach dem fühlst, was



du zu fühlen glaubst und dich so zum Kriege rüstest, wenn unterdessen der Friede nicht unter uns hergestellt werden sollte. Du sagst, es scheine, als wolle ich zu verstehen geben, daß vor mir noch keiner den Shakspeare verstanden habe. Hierauf kann ich sehr leicht und sogar mit aller Bescheidenheit antworten, daß ich gewiß überzeugt bin, daß noch keiner seine Gedichte so oft gelesen hat, daß noch keiner mit diesem Glauben zu Shakspeare getreten ist, daß noch Niemand so in ihm die ganze Kunst gefunden und sich daher so befriedigt gefühlt hat. Die meisten der unzähligen Schriften, die über ihn geschrieben sind, habe ich gelesen und von diesen kann ich dir ohne Bedenken behaupten, daß kein gedruckter Engländer ihn jemals verstanden hat, eben so wenig einer von denen, die ich mündlich gesprochen habe; es mag aber wol welche geben, die von allen diesen abweichen; schlimm ist es immer, daß sie bei Kotzebue nun endlich gefunden haben, was sie immer bei Shakspeare vergebens suchten. Zur Zeit, als der Dichter noch lebte, haben ihn wol manche Britten begriffen, denn sonst hätten sie ihn eben nicht geduldet, aber seitdem sind sie um vieles bruter geworden. In Deutschland hat man hin und wieder ein einzelnes schönes Wort über ihn gehört, was aus einem vollen und lebendigen Gefühl gesprochen wurde, wie z. B. in den Blättern von deutscher Art und Kunst, der Wilhelm Meister hat ihn kräftig gegen manche Verunglimpfungen in Schutz genommen, in den Horen findest du eine schöne Ansicht von Romeo und Julia und im Athenaeum zerstreut treffliche Bemerkungen, und daß der neueste Uebersetzer ihn versteht, erhellt aus der Uebersetzung. Niemand aber hat ihn sich ausdrücklich als das Bild alles Vollendeten in der Kunst ausgewählt und alle seine Werke im Zusammenhange dargestellt, und dies ist es eben, was

ich in diesen Briefen versuchen will. Keiner aber kann so sehr als ich davon überzeugt sein, daß es noch andere Ansichten als die meinige von ihm geben müsse, denn ich sehe zu gut, wie viel ich neues bei jeder wiederholten Lecture lerne; ich weiß, wie oft sich meine Ideen verändert haben, und daß Shakspeare mir eben nicht das Höchste sein möchte, wenn nicht jeder Geist in ihm neue Welten entdecken könnte, so daß ich mich sehr freuen würde, wenn ich andere veranlaßte, ihm recht herzhaft ins Innere zu schauen und andere, von mir ganz verschiedene Gedanken über ihn aufzustellen, denn ich glaube, daß sich alles in ihm finden läßt, und würde ihn nachher nur um so besser verstehen.

Dann sagst du mir, ich holte so weit und so gewaltsam aus, daß nothwendig etwas recht besonderes herauskommen müßte, wenn der Erfolg der Ankündigung nur einigermaßen entsprechen sollte. Ich würde mich nicht schämen, selbst hier abzubrechen, denn ich könnte diese Einleitung auch zu andern Dingen brauchen, sie wäre auch vielleicht für sich ein Ganzes, denn hätte sie alsdann nicht den Charakter der ächten Komödie? Du würdest schon dadurch allein Much ado about nothing, the Comedy of Errors, As you like it a Comedy und Twelf-Night, or What you will, besser verstehen, doch will ich es nicht so machen, sondern auch auf All's well that end's well Rücksicht nehmen.

In der Nachbarschaft hier auf dem Lande wohnt ein Freund von dir, den ich erst vor einigen Tagen auf einem Spazierritt kennen lernte, er heißt Artor und läßt dich vielmals grüßen. Ich habe bisher noch Niemand gesehen, der ein solcher Enthusiast für alle alten Schlösser und Ruinen gewesen wäre, er führte mich sogleich auf einen Berg, von dem man eine herrliche Aussicht in zwei liebliche Thäler hat, er erzählte mir hier einige alte Sagen, mit denen sich die

Leute in dieser Gegend tragen und die in ihrer schlichten Einfalt etwas sehr Poetisches haben. Mir ist schon oft eingefallen, ob nicht alle die alten Traditionen, die ich in Deutschland schon zerstreut gehört habe, zusammenhängen und eine uralte Geschichte ausdrücken möchten, viele sind auch allegorisch und beziehen sich auf die Natur.

Mein neuer Freund sagte mir auch von einer Schauspielertruppe, die sich in einem nahen Flecken niedergelassen habe und deren Vorstellungen ich nicht versäumen möchte. Gestern Abend machte ich einen Spaziergang hinaus und meine Mühe gereut mich nicht im mindesten. Du weißt schon von ehemaligen Zeiten, wie leicht ich von dergleichen Dingen befriedigt werde, wenn sie nicht die Prätension der honetten jetzigen Stücke machen, die mir so verhaßt ist, weil in ihnen recht das liegt, was der Deutsche sehr schicklich Bauernstolz nennt, die von ungefähr und ohne ihr Zuthun zu etwas gekommen sind und sich nun ungeschickt genug den vornehmen und reichen Leuten gleichstellen wollen. Was ich so eben von den Volkssagen behauptete, habe ich von jeher noch mehr bei Marionettenspielern und den Tragödien der umstreifenden Komödianten bestätigt gefunden, die eine gewisse Anzahl von alten Stücken in ihrem Besitz haben, die eben ihres Alters wegen nicht ganz veralten können, und die von ächten Dichtern nothwendig herrühren müssen, weil sie, ungeachtet sie so verachtet sind, eben diejenigen sind, die unser eigentliches deutsches Nationaltheater formiren, weil sie so ächt deutsch, ganz aus der Mitte unserer Begriffe hervorgenommen sind und durch die allegorische Art der Behandlung doch eine Allgemeinheit erhalten, die jedem wahren Dichter und Künstler unendlich viel an die Hand gegeben hätte, wenn es ihnen beliebt hätte, hier fortzubauen und wenn diese Geister überhaupt nur existirt hätten. So ist

aber für uns jene gothische wunderliche Welt, jene Arabesken mit ihren lebendig gewordenen Schnörkeln und Verzierungen, mit ihren verkörperten Träumen und Blumenmetamorphosen in Thier- und Menschenfiguren in der dramatischen Poesie, wenigstens fürs Erste untergesunken, so daß wir in allen Künsten Spuren und Werke des alten deutschen Geistes aufweisen können, außer auf unserm gebildeten Theater, auf welchem schon früh ein nasenrümpfender Ton Mode wurde, ein Unglauben und eine klägliche und sklavische Nachahmung von fremden und noch dazu mißverstandenen Produkten, daß es am Ende, um nur irgend original zu sein, nothwendig das abgeschmackte Ding werden mußte, was es gegenwärtig ist, so daß nach vielen trübseligen Verwandlungen es nun gar dahin gekommen ist, daß, um mich kurz und stark auszudrücken, Theater und Kotzebue gleichbedeutende Namen geworden sind.

Du mußt schon so viele Geduld haben, dir das Schauspiel, das mich in solchen Eifer bringt, beschreiben zu lassen. Die Zuhörerschaft bestand aus den vornehmen und geringen Einwohnern des Fleckens, die meisten Arbeitsleute, die nach vollbrachtem Tagewerk noch ihre Schürzen und staubigen Hüte trugen und sich aus großen Bierkannen erquickten: das Theater war in einem großen Zimmer aufgeschlagen und nur mit wenigen Lichtern erleuchtet, das Stück führte den Namen: Die Höllenbraut. Als sich der Vorhang, nach einer Musik von etlichen verstimmten Violinen aufhob, saß eine Frauensperson vor einem Spiegel, die in den übermüthigsten Ausdrücken ihre Reize und große Schönheit bewunderte, bald erschienen einige von ihren Liebhabern, unter denen sich besonders ein junger Mensch durch seine Treue auszeichnete, die sie aber alle mit dem größten Hohne abwies, da sie ihr alle nicht schön, reich und edel genug

dünkten. Von einer alten Freundin ward ihr nachher ihre Ruchlosigkeit vorgehalten und gerathen, daß sie ihr Gemüth mehr zu Gott und zur Frömmigkeit wenden möchte, diese aber ward verlacht und gar nicht gehört, worauf die Alte ihr ein unglückliches Schicksal prophezeite und sie wieder verließ. Kaum sah sich die Uebermüthige allein, als sie sich wieder zu ihrem besten Freunde, dem Spiegel wandte, von neuem an sich putzte und schmückte und allen guten Rath, alle frommen Gedanken und Gottesfurcht lachend verwarf. — Diese grellen Farben, die ohne alle Uebergänge und Vorbereitung hingestellt waren, empörten die meisten Zuschauer gegen die Frauensperson und sie stimmten alle gern in die Prophezeiung ihrer alten Freundin ein, ich ließ mich gern in die unbefangene Kindheit des Schauspiels zurückversetzen und nahm die wunderlichen Eindrücke an, ohne sie zu prüfen. Der junge treue Liebhaber in seinem grünen Kleide erschien hierauf und klagte den Lüften und Winden sein Leid, indem er auf seinen närrischen Bedienten Lipperle nicht Acht gab, der aus allen Reichen der Natur Trostgründe herbeiholte, um ihn zu beruhigen. Dieser Bediente hielt sich mit seinen Vergleichungen eben nicht in den Grenzen der Bescheidenheit und Schicklichkeit und parodirte in vielen Gleichnissen die unglückliche Leidenschaft seines Herrn; die Scene endigte sich, wie man leicht vorhersehen konnte, damit, daß Lipperle mit Prügeln fortgejagt wurde, damit er dem zartgesinnten Gemüth nicht länger zur Last fiele. Dieser Vorfall ist ziemlich abgenutzt, aber doch gehörte er in diesem Zusammenhange nothwendig zum Ganzen.

Die Geschichte der verschmähten Liebhaber setzte sich fort und die Schöne brachte es endlich dahin, daß ihr treuer grüner Liebhaber von einem andern in einem Zweikampfe erstochen wurde. Nun hättest du den Jammer des Lipperle

um seinen lieben Herrn sehen sollen. Er heulte und raufte sich die Haare aus, und ich habe fast noch nie die Trauer mit dieser Wahrheit darstellen sehen. Dabei blieb er in seiner Dummheit immer possirlich. Hab' ichs dir nicht gesagt? hab' ichs dir nicht gesagt? rief er in allen abwechselnden Tönen des Jammers, weinend und schluchzend, dabei freute er sich auf den schönen Sarg, den es nun geben würde, und wie die Leute herbeikommen würden, seinen Herrn und den schönen Sarg zu sehen, und dann fiel es ihm wieder ein, daß die Liebe am Tode seines Herrn Schuld sei, und er rief wieder aus: Hab' ichs dir nicht gesagt? Es war rührend und komisch zugleich.

Die schöne Dame freute sich über diesen Vorfall, weil sie dadurch ihrer Liebhaber los wurde, die sie ihrer unwürdig hielt. Plötzlich trat ein angesehener Mann herein, ganz in Schwarz gekleidet und mit einer großen Feder auf dem Hut, der sich ihr als den Herrn eines großen Reichs und vieler Unterthanen ankündigte. Sie behandelt ihn sehr höflich und ist zuvorkommend gegen ihn, um ihn zu gewinnen, er erklärt ihr seine Liebe und sie ist nicht spröde; den Zuschauer aber wird dabei ganz unheimlich, denn er läßt gar seltsame Reden fallen, und man muß sich wundern, daß sie von diesen nicht im mindesten frappirt wird, man ahndet Unheil, er gibt sich durch heimliche Worte immer näher zu erkennen, die sie, die Verblendete, immer noch auf seinen weltlichen Stand deutet, sie reicht ihm endlich die Hand und verlobt sich mit ihm, er verspricht sie in der Nacht abzuholen und voller Freude geht sie ab, sich noch schöner zu schmücken, ganz erfüllt mit den Aussichten auf ihre künftige Hoheit.

Leider bleibt nun über den Stand des Bräutigams kein Zweifel mehr übrig, sein Wesen war schon verdächtig, seine

Art zu sprechen, eine gewisse Schadenfreude, die er nicht hat verbergen können: er ist der Satan selbst. Die Nacht kommt herauf, die Dame ist von Träumen und Bangigkeiten beunruhigt, sie läßt den Lipperle kommen, um ihr die Zeit zu vertreiben, dessen Spaß aber nicht in den Gang kommen will, weil er sich fürchtet und immer wider Willen von seinem todten Herrn zu erzählen anfängt; zitternd geht er endlich fort und räth ihr wohlmeinend zu einem guten Gebetbuch. Sie verachtet alles Gute, der Geist des Grünen erscheint und warnt sie, sie erschrickt, bleibt aber auf ihrem Sinne, der Geist geht fort, und nun fühlt sie sich in der einsamen Nacht, von Entsetzen umringt, ohne menschliche Hülfe und Mitleid, sie weiß sich nicht mehr zu lassen und wünscht jetzt, daß ihr Bräutigam schon zugegen sein möchte. Da hört man plötzlich seine Stimme, die sie bei ihrem Namen ruft, sie schaudert und freut sich, doch traut sie ihren Sinnen nicht, sie ruft, er antwortet und tritt herein. Noch einmal fragt er sie um ihre Liebe, sie sagt sie ihm freiwillig zu, versichert, daß sie ihn mehr als alle Menschen, mehr als sich und Gott liebe, und reicht ihm mit diesen Worten die Hand. Er faßt sie und erklärt ihr, wer er sei, sie schreit auf, doch kann sie sich nicht retten, von höllischen Geistern und ihrem Bräutigam wird sie unter Frohlocken und ihrem Zetergeschrei hinweggeführt.

Alle Zuschauer waren von dieser Darstellung ergriffen, vorzüglich als der unsichtbare schreckliche Bräutigam in der Nacht die Heldin des Stücks bei ihrem Namen nannte, einige von den Mädchen wurden blaß und mehrere nahe daran, in Ohnmacht zu fallen, obgleich die Nervenschwäche wol nicht ihre Stärke war; und es ist gewiß, daß in dieser Allegorie eine große Wahrheit liegen muß, denn ich konnte mich auch auf dem Rückwege eines Grauens nicht erwehren,

ob ich gleich lachen mußte, so oft ich daran dachte, wie nach vollbrachtem Schauspiel der Teufel wieder hervorgetreten war, um auf den folgenden Abend eine andere schreckliche Tragödie anzusagen, mit dem Beifügen: in welcher Lipperle die Ehre haben wird, wieder durch und durch mit bester Lustbarkeit aufzuwarten.

Für mich hatte alles dazu beigetragen, dieses Schauspiel zu einem recht vollkommenen zu machen, es wurde nur mit einer Dekoration gespielt, weil die Truppe nur diese eine besaß, die eine Art von Säulen vorstellte, mit einer ganz unbestimmten Hinterwand, so daß man sich dabei vorstellen konnte, was man wollte; dies erhöhte die wunderliche Unbestimmtheit des Stücks, am meisten aber wirkte die Art, wie die Komödianten es spielten. Der einzige Lipperle war behende und gewandt, die übrigen trocken und fast unbehülflich, die vorausgesetzte Schönheit der Dame contrastirte gut mit der Häßlichkeit der Darstellerin, so daß man das Verächtliche aller weltlichen Eitelkeit recht deutlich fühlte, der Lipperle war die natürliche Ansicht der Dinge, die sich am lebendigsten im Widerspruch mit der poetischen Welt zeigte, und daher leicht und natürlich dargestellt werden mußte, um den Endzweck des Dichters zu erfüllen; denn so unnatürlich die Rollen aller übrigen Personen geschrieben waren, in so natürlichen und verständlichen Redensarten bewegte sich dieser Charakter: am unvergleichlichsten aber von allen war der Teufel, dessen Kälte, Ruhe im Spiel und wenige Modulation der Stimme die allergrößten Wirkungen hervorbrachte: er stellte sich ohne die mindeste Anstrengung hin und sprach seine Worte, recht wie einer, der es schon gewohnt ist, zu bestricken und zu verderben; blos als er aus der Ferne den Namen der Heldin unvermuthet ausrief, erhob er die Stimme ungewöhnlich, um sich des Entsetzens

seiner armen Verführten, von Gott abgefallenen zu erfreuen, mit der man, weil sie so gar häßlich war, auch kein zu großes Mitleid hatte, wie sie endlich fortgeführt wurde; außerdem war ihre Häßlichkeit eigentlich nicht unnatürlich, denn wer einmal so gar verblendet ist, seine Schönheit für das Höchste zu halten, der mag auch leichtlich noch die fehlende Schönheit sehen, wenigstens wurde hier im Theater diese Verirrung des Gemüths so am schicklichsten repräsentirt, dazu gerechnet, wie selten selbst bei vornehmen Komödiantentruppen die Schönheiten so zu haben sind, wie sie die idealisirende Phantasie des Dichters vorzuschreiben pflegt.

Doch genug von diesem Schauspiele; mir ist nur von neuem deutlich geworden, wie sehr unsere Theater verloren haben, seit sie sich auf eine so große Wahrscheinlichkeit und Genauigkeit der Dekorationen, wie auf das Motiviren und die psychologische Auseinanderwicklung ihrer Charaktere eingelassen haben: bei den vielen Verwandlungen fällt fast beständig etwas Ungeschicktes vor, und bei der Genauigkeit ist über die Richtigkeit das Ergötzen fortgegangen. Wie viel muß man heut zu Tage erfahren, ehe man es glauben darf, der und der junge Mensch sei wirklich verliebt und mache sich unter den und den Umständen aus dem Gelde nicht viel, um nachher begreiflich zu finden, daß er in der That und ohne alle Uebertreibung Schulden habe: wie wird man eingezwängt, um die Bösartigkeit irgend eines alten Präsidenten zu begreifen! ich habe mir den Spaß nun schon recht oft gefallen lassen, aber leider! kam es doch, der Kerl mochte so verrucht sein, wie er nur wollte, niemals bis zum Teufelholen, worauf ich mich manchmal irrigerweise im voraus freute, weil dergleichen Begebenheiten in unserm Zeitalter für unwahrscheinlich gehalten werden. Und doch, mein lieber Freund, macht dieser letzte Umstand gerade den großen

Reiz bei Don Juan aus, einem Werk, was nun schon so mancherlei Verunstaltungen erlitten hat und niemals ganz verdorben werden kann, und in welchem, wie es Moliere schon geschrieben hat, bei weitem mehr Wahrheit, Zusammenhang und Richtigkeit herrscht, als in seinem gepriesenen Tartuffe, oder dem langweiligen Misanthrope. Ein andermal will ich hierüber umständlicher sprechen.

Hingen die Mißverständnisse unter einander nicht so innig zusammen und bildeten ein ganz consequentes System, so könnte man wünschen, das deutsche Theater hätte auf diesen alten Vorstellungen fortgebaut, diese alten Schauspiele veredelt und Künstler hätten feinen Sinn und romantische Poesie hinzugebracht, um es zu einem schönen und reizenden Ganzen zu machen. Die beiden Principe, Gut und Böse, werden beständig die Axen bleiben, um die sich die Phantasie in ewiger Schöpfung wendet, ohne sich zu erschöpfen, diese kindlichen Allegorien werden immer diejenigen sein, die den Menschen am Ende wieder nach vielen Umwegen zu sich ziehen, und ich sehe schon im voraus, wie neuere Dichter zu ihnen wieder ihre Zuflucht nehmen müssen, theils um die Natur und ihren Geist zu offenbaren, theils um sich dem Centrum aller Poesie und Wahrheit zu nähern.

Doch mag ich, ungeachtet meiner Frömmigkeit, das Entgegengesetzte recht gern entstehen sehen, denn die Frechheit, wenn sie nur die rechte ist, wird wieder durch sich selbst geheiligt. So hätte aus dem Kriege der alten und neuen Götter ein herrliches Werk werden können, wenn es kein Franzose, noch weniger Parny, am allerwenigsten aber ein Theophilanthrop geschrieben; diese drei vereinigten Umstände machen diese Erscheinung zu einer sehr unbedeutenden, und die Ruchlosigkeit des Verfassers, die Dreifaltigkeit vom

Throne zu stoßen, ist dadurch hinlänglich gestraft, daß ihm in seinem Gedichte mehr daran liegt, für vernünftig, als für frech zu gelten; wer noch das Bedürfniß hat, Aergerniß zu geben, oder den Beifall der Aufgeklärten zu erhalten, der muß nothwendig den Mittelpunkt verfehlen, der ist keinesweges dazu berufen, den Zusammenhang des Lebens zu verstehen.

Aus einfältigen biblischen Geschichten bestand das erste Schauspiel der Engländer, wie vielleicht aller europäischen Nationen; späterhin wechselten diese Vorstellungen mit allegorischen ab, die sie Moralities nannten, und in welchen Laster und Tugend ohne sonderlichen Scharfsinn verworfen und gelehrt wurde, kleine Geschichten mit allegorischen Personen, oft auch gar keine Verwicklung, sondern nur ein Aufführen von mancherlei Personalien, die sich als gute und böse gegenüberstanden.

In diesem Zustand fand Shakspeare die Bühne, und sein hoher Geist wurde von keinen herrschenden Vorurtheilen eingeschränkt, er konnte keinen glücklichern Zeitpunkt für seine Kunstwerke finden, denn die Zuschauer kamen ihm mit der größten Unbefangenheit entgegen und wollten sich nur ergötzen; so ohne Kenntniß der Kunst und so vieler unnützen Phrasen, die man seitdem verbreitet hat, wurden sie durch ihn selbst zum Verständniß seiner Werke gebildet, und genossen sie mit einer Heiterkeit und Feinsinnigkeit, wie es den meisten Lesern in unserm Zeitalter unmöglich fällt.

Die Engländer haben auch nie die Allegorie verlassen, nur wurden sie freilich für biblische Geschichten, oder heilige und religiöse Dramen zu gebildet, aber dagegen verloren sie sich nachher in politischen Metaphern, die den ausländischen Lesern oft schwer genug zu verstehen sind, in Anspielungen auf ihre Constitution, auf Handelsspekulationen, auf einzelne

Ideen mancher Minister. So sind eine Menge vortrefflicher historischer Aufgaben und Räthsel in den meisten ihrer witzigen Schriftsteller entstanden, zum Ergötzen aller Gebildeten und als Winke für angehende Staatsmänner.

Ich lege dir hier einen Brief von einem meiner Freunde aus der Stadt bei, den du als die Fortsetzung des meinigen ansehen magst.

Wir haben, lieber Freund, seit Sie sich von uns entfernt haben, mancherlei poetische Ergötzlichkeiten versucht, aber nichts will uns recht gelingen. Gäb es doch nur jenes altfränkische Theater noch, auf welchem man Possenspiele ex tempore in aller Lustigkeit aufführte und der Hanswurst mit seiner deutschen Laune die Welt mit allen ihren Begebenheiten und Menschen parodirte. Gar zu sehr hat die Feinheit um sich gegriffen, und ich fürchte, es wird nun auch bald mit der Poesie so geschehen, der Sie immer das Wort reden, man wird sehr bald zu viel davon hören, oder eigentlich, zu wenig im zu viel, das einzige Erfreuliche ist doch nur, wenn alles mit einer gewissen Gelindigkeit geschieht und halb unbewußt, recht aus dem innern Drange, wie der Frühling so schnell alle Blumen und Blätter hervorlockt und man demungeachtet nichts wachsen sieht.

Ich habe vor einigen Tagen in einem Wirthshause wieder eins von den Marionettenspielen besucht, die bestimmt sind, die gemeinen Klassen zu vergnügen. Ich hoffte wieder einmal den Doktor Faust zu sehen, über den wir so oft gelacht haben, und denken Sie sich mein Erstaunen, als ich ganz etwas anderes fand. Es waren nämlich die alten Wünsche, auf dem Wege der Marionetten das Volk zu bilden und von manchen Vorurtheilen zu säubern, hier

plötzlich in Erfüllung gegangen, das ganze Stück war eine ordentliche Abhandlung gegen die Schatzgräberei, im populärsten und verständlichsten Vortrage.

Das Schauspiel eröffnete sich mit einem Landedelmann, dessen mäßiges wohl überdachtes Spiel, so wie seine ganze Maske, deutlich bewiesen, daß er ein sehr verständiger Mann sein müsse, denn Sie wissen, daß jene übertriebene Aktion und die lustigen Geberden gewöhnlich nur für den Hanswurst aufbehalten werden, weil die übrigen Puppen nicht dazu eingerichtet sind, was man auch nicht selten bei den lebenden Schauspielkünstlern findet. Dieser Mann im braunen, tressenbesetzten Rock mit den gemäßigten Geberden war sehr gegen das Schatzgraben eingenommen, und befahl einem Bedienten, den Schatzgräber, der sich bei ihm hatte melden lassen, nicht auf seinem Territorio zu dulden. Nicht lange so trat Hanswurst mit seiner Frau herein und machte wunderliche Sprünge, welches ihm aber der Herr als unanständig verwies und sich hierauf noch einmal über das Vorurtheil des Schatzgrabens beklagte, durch welches die gemeinen Leute so oft betrogen würden. Nun übernahm Hanswurst mit unglaublicher Beredtsamkeit die Bestreitung dieses Vorurtheils, und wie freute ich mich, im Munde des Fleckigen alles wieder zu hören, was in so manchen guten Büchern steht; kurz, er eiferte für die gute Sache so, daß man es sich nicht besser jemals zu hören wünschen konnte. Die Rede dauerte lange, indem er alle Gründe richtig erschöpfte und hierauf das Lob des Edelmanns davontrug.

Ich war immer noch erstaunt, daß die idealischen Wünsche so manches redlichen Patrioten so plötzlich in Erfüllung gegangen waren, als sich die Scene schnell im Fortgange des Schauspiels wandte. Die Frau des aufgeklärten Hanswurstes war, wie man fast vermuthen konnte, für das Schatz-

graben eingenommen, sie ließ sich mit dem Magier, der fürchterlich genug aussah, in Unterhandlungen ein, und man sah nun die Schwäche der menschlichen Natur: der alte sonst vortreffliche Edelmann ließ sich auch durch die Versprechungen eines großen Schatzes lüstern machen, und ging mit der Frau und dem Zauberer um Mitternacht nach dem einsamen Walde. Hier wurden Vorbereitungen gemacht, und Hanswurst, der unerachtet aller seiner Lehren auch auf ein ansehnliches Geld hoffte, war mit den andern zugegen. So viele Ironie hatte ich nicht erwartet. Plötzlich ging das Schauspiel nun gar noch ins Wunderbare hinüber, denn allerhand Geister erschienen, die den Hanswurst auf mancherlei Weise turbirten, welches sehr lustig anzusehen war. Mitten unter der Ceremonie geschah ein plötzlicher Pulverschlag, worauf (noch unerwarteter) der Magus vom Teufel geholt wurde, indem die Geister verschwanden, der treffliche Edelmann und die Frau lagen todt auf dem Boden. Dieser Knall des Pulvers war eigentlich die Situation im Schauspiel, wegen der alles übrige nur angelegt war. Hanswurst, der einzig übriggebliebene, wandte sich nun noch einmal gegen die Zuschauer, um noch einmal einzuschärfen, daß sich keiner mit dem Aberglauben der Schatzgräberei vermengen möchte.

Ich habe mich sehr ergötzt, denn sehr fein war die neuere Bildung mit der alten romantischen Form des Schauspiels, zur Befriedigung der Phantasie und des Verstandes der Zuschauer, mit einander verbunden. — Leben Sie wohl!

Ihr Freund

Kritik.

Ich habe dir neulich eigentlich schon geschildert, in welchem Zustande Shakspeare das Theater fand, und es war überhaupt nur Zufall und Nebensache, daß irgend eins da war. Er konnte gerade so anfangen und vollenden, wenn er auch nichts vorfand, denn wenn wir es genau nehmen, so hat er das englische Theater erschaffen, und weit entfernt, daß man in seinen Sinn eingegangen wäre, hat man sich nachher nur wieder von der rechten Bahn zurückbegeben. Ihn hinderten keine eingeführten Formen, keine hergebrachten Wirkungen, sondern das Wenige, was vor ihm existirte, war so unbedeutend, daß er daran sein Gewebe nicht festknüpfen konnte, sondern er wurde dazu gezwungen, etwas Neues anzufangen, wenn es nur irgend etwas werden sollte. Der Stücke, die vor ihm geschrieben waren, sind ebenfalls nur wenige und keins von Bedeutung als ein Lustspiel: Gammar Gurton's Needle, welches aus vielen Rücksichten merkwürdig ist, erstens, weil es vielen Witz hat und voller angenehmer, wenn auch derber Possen steckt, hauptsächlich aber, weil es ein so reines Lustspiel ist, als es nur eins geben kann, welches in einem Zeitalter sehr viel sagen will, wo man nur geistliche allegorische Schauspiele kannte, oder eine Art von historischem Schauspiel, in welchem der Ernst mit dem Scherze gemischt war: ich vermuthe auch fast, daß eine Allegorie oder Parodie bei diesem Lustspiel zu Grunde liegt. Gegenüber steht ihm ein eben so reines Trauerspiel: Ferrex and Porrex, das aber durchaus keiner Erwähnung verdient, so sehr es auch manche Engländer, z. B. Pope, gerühmt haben, denn es ist ganz frostig und ohne Interesse.

Mit Shakspeare erwachte gleichsam in der ganzen Nation ein dramatischer Geist, es war, als wenn unendlich viele Produkte nur auf seine Erscheinung gewartet hätten,

um sich ebenfalls zu zeigen; man sieht Dichter, die in seine Fußstapfen treten wollen, andere, die den entgegengesetzten Weg betreten (wie Ben Jonson) und sich ein ganz verschiedenes Ideal der Vollendung vorstellen; viele Theater, größere und kleinere, werden errichtet und alle Vergnügungen nehmen fast eine theatralische Form an.

Man hat darüber gestritten, ob er sich bei seinen Schauspielen der Dekorationen bedient habe, oder nicht. Es ist augenscheinlich, und man könnte es, wenn es sonst wichtig wäre, aus den Stücken selber darthun, daß er seine ersten Schauspiele mit wenigen oder gar keinen Verzierungen aufführte; die Stellen aber bei einigen Schriftstellern, welche sagen, daß unter Karl I. W. Davenant zuerst die Scenery auf dem Theater eingeführt habe, ist gewiß nur von Coulissendekorationen zu verstehen, wie sie die Italiener schon weit früher kannten, denn einige spätere Schauspiele Shakspeare's, z. B. der Sturm, lassen sich ohne Maschinerie und einige Verzierungen nicht als vorgestellt denken. Die Dekorationen mußten anfangs auch in England auf einem ganz andern Wege entstehen und auf eine andere Wirkung berechnet sein, wenn man weiß, daß damals, ungefähr einen Schuh von der Mauer entfernt, die Wände mit Decken oder Teppichen behängt wurden, was man auch im Shakspeare an vielen Orten findet, z. B. Richard II.

Als leere Wohnungen und nackte Mauern.

Falstaff verbirgt sich in Heinrich IV. hinter diesen Teppich, eben so Polonius im Hamlet, siehe *Much ado about Nothing* Act I. as I was smoking a musty room, comes me the prince and Claudio, hand in hand, in sad conference; I whipt me behind the arras; etc. und noch an vielen andern Orten. Da dies so gewöhnlich war, so war es auch natürlich, daß man in den Dekorationen diese Zim-

merverzierungen nachahmte, die überdies oft aus Berg, Feld und Waldgemälden bestanden. Decken hingen rings auf dem Theater umher und repräsentirten die nothwendigen Gegenstände. In diese waren mehrere Nischen oder Oeffnungen angebracht, die sich wieder durch Vorhänge aufthaten, aus welchen, wo man die Scene verwandelt vorstellen sollte, die Schauspieler heraustraten, Hamlets Geist ging gewiß durch eine solche Thür hindurch und kam aus einer etwas entferntern wieder heraus, ohne daß sich das Theater veränderte; so war es im Heinrich VI. mit dem Gemach, wo der Cardinal auf dem Bette stirbt, und bei allen Gelegenheiten, wo plötzliche Veränderungen der Scene vorgehen. Diese hintern Räume waren nur Andeutungen, sie waren dem Zuschauer nur leise angegeben, und er mußte sich nun den ganzen Schauplatz verändert vorstellen. Die Phantasie hat dadurch gewiß bei vieler Gelegenheit gewonnen und sich für die Gegenstände mehr interessirt, da ihr selber noch ein Großes von der Arbeit überlassen blieb; jemehr man unsern Augen aber zu Gefallen gethan hat, je höher sind unsere Forderungen gestiegen, es ist daher gar nicht sonderbar, daß wir bei den Stellen trotz allen Anstrengungen der Maschinen gestört werden, wo ein damaliger Engländer auf seinem uneingerichteten Theater gar kein Bedenken fand, sich hinein zu versetzen; ja ich behaupte noch überdies, daß bei dieser kindlichen Art, die Sachen darzustellen, die Kunst nothwendig gewonnen haben muß, denn alles blieb hier dem Dichter und Schauspieler überlassen, und die neueren Parlamentsbestechungen der Zuschauer konnten damals noch gar nicht stattfinden.

Was man außer diesen beschriebenen Dekorationen für nothwendig hielt, war eine Art von Balkon, der im Hintergrunde auf Säulen ruhte; diesen findet man auch in den

meisten Stücken erwähnt: in Romeo geht die Abschiedsscene dort vor, in Taming of a Shrew sitzt der Tinker oben, im Gegentheil wird im Sturm das Schauspiel oben aufgeführt, im Kaufmann von Venedig ist er ein Dach, unter welchem sie den Lorenzo erwarten, eben so in Much Ado about Nothing.

Maschinerien und prächtige Aufzüge aber waren schon seit lange bei den sogenannten Pageants gewöhnlich, festlichen meist allegorischen Vorstellungen an Krönungstagen, Geburtstagen der Fürsten und bei andern feierlichen Gelegenheiten. Inigo Jones, der Baumeister, war unter Jakob I. vorzüglich wegen seiner Geschicklichkeit, dergleichen anzuordnen, berühmt; es läßt sich daher denken, daß Schauspiele, die am Hofe aufgeführt wurden, sich prächtiger ausnahmen, und daß die Verzierung auch nach und nach auf die Theater überging.

Ich breche hier ab, weil diese Untersuchung für die Sache selbst und für Shakspeare sehr gleichgültig ist; in meinem künftigen Briefe will ich nun endlich zu Shakspeare selber übergehen.

Zweiter Brief.

Nein, mein Freund, du magst auch sagen, was du willst, so gebe ich dir dennoch Unrecht, weil du in der That nicht Recht hast. Sieh, auf diesen Satz laufen alle Demonstrationen hinaus, sie mögen so fein angelegt sein, als sie immer wollen. Jedermann will Recht behalten, und mit Recht, denn legt es einer einmal auf das Andere an, so muß er sich durchaus Unrecht thun. Es gibt da weiter keinen Ausweg, aber leider reisen die meisten Menschen so, wie jene Pilgrimme, über die ihr alle in unserer Zeit mit Unrecht

lacht, die drei Schritte vor und zwei wieder zurück machten: denn ihr ahmt ihnen nach, ohne ein Gelübde gethan zu haben, das einen Heiligen versöhnen soll; ihr habt an der reinen Uebung genug, ohne Andacht, aber immer darauf bedacht, wieder zurück zu treten. Ueber dem Zählen vergeßt ihr den Weg und am Ende wieder über die Müdigkeit das Zählen; so wird euch euer Spiel zur Qual, weil ihr dann gar nicht wißt, wo- ein noch aus, und doch seid ihr wieder unfähig, aus eurer Qual ein Spiel zu machen. Es ist recht schlimm mit euch bestellt.

Mein Hanswurst und der Lipperle haben dir erst hinterher weh gethan, weil du nicht gleich anfangs glauben wolltest und konntest, es sei mir Ernst mit diesem Spaße. Glaube mir, Lieber, es wird dir noch mit manchen Stellen aus meinen Briefen so gehen, wenn du sie nach einiger Zeit wieder lesen wirst; werde ich doch auf die nämliche Art in Athem erhalten von tausend Dingen, die mir als Scherz gefallen, und es mir doch in dem Augenblick nicht einfallen kann, daß sie nach einiger Zeit mein Ernst werden sollen. Wir werden diese Erfahrung nachher bei Shakspeare's Lustspielen, wie auch bei seinen Trauerspielen brauchen können, vorzüglich aber bei seinen Wortspielen, die du immer noch mit unsern guten dauerhaften, soliden und sehr unerfreulichen Albernheiten verwechselst, und daher an jene losen Gesellen alle die vernünftigen Prätensionen machst, die man allerdings an diese machen darf. „Vermeinst du, sagt Tobias zum Malvolio, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?“

Ich habe schon oft über das hohe feierliche Gericht lachen müssen, in welchem, als sich die erste Morgenröthe des dramatischen Geschmackes bei unsern Landsleuten zeigte, der arme Hanswurst elendiglich und öffentlich auf dem Theater

selber verbrannt wurde, es war sein letzter Spaß, er ist sogar, um uns zu amusiren, für uns gestorben und wir waren gegen den Edeln unerkenntlich genug, über seinen Tod ein allgemeines Frohlocken anzustellen, in der Meinung, alle neun Musen, deren Toleranz doch bekannt ist, müßten uns für dieses Opfer auf Zeitlebens verbunden sein. Man hätte damals prophezeien mögen, daß er wie ein Phönix sich neu und jung aus seiner eigenen Asche hervorheben würde; aber er ist gewiß zu bessern reinern Gefilden entflohen, so daß wir ausrufen können:

Wo bist du hingeflohn, geliebter — &c.!

Der arme Wicht hatte in seinem ganzen Leben keine andere Absicht, als unser Lachen zu erregen, uns, so weit sein Vermögen dazu reichte, alles zu parodiren und lustig zu zeigen, was uns oft zu wichtig vorkommen mag, er machte dabei weiter keinen Anspruch auf Ehre, Ruhm, großen Lohn oder Unsterblichkeit, auf den tiefsinnigen Namen eines Künstlers, sondern es war ihm ganz recht, daß man ihn possierlich fand. Ließ man ihm den Titel eines Komödianten und eine mittelmäßige Gage zukommen, so war er schon befriedigt, und aller dieser Verleugnung ungeachtet haben wir ihn dem guten Geschmacke und der Bildung, diesen beiden unbekannten tyrannischen Gottheiten, lebendig geopfert: ein warnendes Beispiel für jeden, der vernünftige Leute unterhalten will.

Zur Vergeltung haben wir nun auch die Ironie erleben müssen, daß sich jetzt Künstler unter uns hervorgethan haben, die allerdings in ihren Werken das höchste erfüllen, die uns und unserm Gemüthe alles sein wollen, die so familiär und vornehm zugleich sind, daß man nicht weiß, wie man sie anfassen soll, die eigentlich sehr platt sind, aber fast nicht darum wissen, die uns veredeln, und wenn man sie

genau ansieht, ein umgekehrter Hanswurst sind, sein vormaliges Aeußere ihr Inneres, was daher nothwendig psychologisch ausfallen muß, und sein Inneres ihr gegenwärtiges Aeußeres. Diese darf man doch nicht verbrennen, weil es ein zu inhumanes Verfahren gegen die allerhumansten Kreaturen sein würde; doch läßt sich erwarten, daß sie nach und nach zum Bewußtsein kommen, sich wieder umkehren wie ein Handschuh, die Parodie und das Lächerliche sichtbarer heraustritt, die Vernünftigkeit wieder nach innen gewandt wird, wie es sich gehört, daß sie weniger sichtbar und darum wahrhafter ist, und siehe da, wir haben wieder den ehemaligen guten alten Freund. Und ist er denn nicht auch gegenwärtig für jeden da, der diese Produkte auf die rechte Art zu genießen weiß? O glaubt mir nur, er läßt sich fast noch weniger als die Wahrheit verbannen oder ermorden, oder zu Pulver brennen; darum, mein Freund, wollen wir auch gar nicht darüber streiten, ob er existiren dürfe oder nicht, denn er ist einer von den Unsterblichen und unser Disputiren darüber eben so lächerlich als unnütz.

Eine zweite und fast noch größere Ironie ist den beiden geistreichsten und revolutionairsten Köpfen unserer Zeit begegnet, dem französischen Diderot und dem deutschen Lessing, die mit edlem Eifer so gern das Verschrobene einrichten, das Alberne zerstören wollten: daß man diese mit Recht als die Erfinder und Einrichter unsers gegenwärtigen, häuslichen, natürlichen, empfindsamen, kleinlichen und durchaus untheatralischen Theaters ansehen muß. Es ist eine vielleicht zu harte Strafe für alle Leichtfertigkeiten und freigeisterischen Gesinnungen, die sie nur jedesmal ersonnen haben, doch soll nach der Verheißung, sich die Bestrafung nur bis auf das dritte oder vierte Glied erstrecken, und in diesem Grade der Familiennachkommenschaft stehen wir doch wahrscheinlich

schon, und dann wird es ganz natürlich auf einander folgen, wie man es uns verkündigt hat: erst, Verbrechen aus Ehrsucht, dann Bewußtsein, endlich, Reue versöhnt. Dann wird das Suchen nach der Natur aufhören, hinter der man noch jetzt mit großem und lobenswürdigem Eifer jagt, und es sich nicht verdrießen läßt, Küche, Keller, Boden, Wohn- und Visitenstube zu durchforschen, auch das menschliche Herz in seinen innersten Schlupfwinkeln zu belauern, wie sie alle selber von sich rühmen. Die kolossale Natur steht hinter ihnen und schaut ihnen mit einer Miene zu, von der man nicht sagen kann, ob sie Bedauern oder Spott ausdrückt. Aber sie glauben eben nicht daran, daß die Natur groß sein könne, und denken sie endlich noch gar, wenn sie nur brav in ihrer Bildung und im Zeitalter fortschreiten, aus den Mäuselöchern heraus zu fangen. Wie sehr heißt es mit Recht in Wie es euch gefällt: „Seit das bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bischen Narrheit, was die weisen Leute besitzen, große Parade.“ Du bist der Meinung, daß sich aus Shakspeare's Lebenslaufe, wenn man ihn genauer kennte, vieles zum Verständniß seiner Kunstwerke ergeben müßte. Ich zweifle daran, weil sie so gar nicht historisch sind und gar nicht weiter mit der Zeit, in welcher sie entstanden, zusammenhängen. Lesen wir seine Gedichte nur im rechten Zusammenhange und mit offnen Sinnen, so ergibt sich bei keinem so sehr alles daraus, was man das Leben eines Künstlers nennen kann, ja wir werden am Ende mit seinem Geiste und seinem Wandel so vertraut, daß wir ihn in seiner persönlichen Gestalt vor uns zu sehen glauben.

Wer die Geschichte nicht als ein Gedicht lesen kann und sich den Zusammenhang ergänzen, der erfährt auch dort nichts und der ist überall nicht zum Lesen geboren. So

ist es auch eine von den neueren Meinungen und ein häufiger Wunsch, daß man doch von den großen Männern nur eine große Menge kleiner Anekdoten, Sitten und unbedeutender Gewohnheiten, Redensarten, Scherze und dergleichen wissen möchte, um dadurch einen Schlüssel zu ihrer Größe zu erhalten und die große Wahrheit und Erfahrung herauszubringen, daß auch sie Menschen waren. Das wißt ihr ja vorher, ohne alle Erkundigung, das Unbedeutende erscheint allenthalben gleich und ist eben deßhalb unbedeutend, nirgend zeigt sich der edle Mensch gemein und der gemeine nie edel, wenn gleich beide durch ihre körperlichen Bedürfnisse zusammenzuhängen scheinen.

Du hast darin Recht, und es ist bekannt genug, daß zu Shakspeare's Zeiten in dem Schauspiel alle weiblichen Charaktere von jungen Männern dargestellt wurden; nur kann ich nicht mit dir übereinstimmen, daß sich daraus die Art erklären lasse, wie Shakspeare oft die Weiber gezeichnet habe: dieses ist ein Punkt, auf den ich in meinen Briefen noch öfter zurückkommen werde. Dir erscheint hierin das Theater roh und barbarisch, und es ist für mich einer von den Gründen, warum ich glaube, daß das Schauspiel und die darstellende Kunst zu jener Zeit weit größer müsse ausgeübt worden sein, als in unsern Tagen. Den Zuschauern blieb unaufhörlich der Genuß der Nachahmung, sie konnten nie gestört werden, und alle die falsche Delikatesse, die Prüderie, die immer wieder unsittlich wird, fielen von selbst weg. Außerdem aber war der Genuß ein Kunstgenuß, statt daß bei uns die Weiber als Weiber in Betrachtung kommen, daß sie nach ihren Organen, Kräften, Talenten und Manieren jeden Charakter modeln, um nur zu gefallen, woraus auch entstanden ist, daß bei uns Dichter für die oder jene Person Rollen und Stücke erfunden haben, um

sie in allen Attituden zu präsentiren und ihr Gelegenheit zu geben, sich wie ein Instrument unter den Händen eines geschickten Virtuosen auszuspielen. Von Zusammenhang, von Nothwendigkeit des Ganzen, von Ueberblick ist nun die Rede nicht mehr, sondern der Genuß an der Darstellung ist das Vergnügen an einem Concerte geworden; je seltener die Fertigkeit, desto größer die Bewunderung, mit der sie belohnt wird, was sich auch auf die Männer und auf alle Mimik erstreckt. Aus diesen Gewohnheiten hat sich nun endlich ergeben, daß sich jeder bei dem Worte Weib oder Mädchen schon einen bestimmten Charakter denkt, so daß das Geschlecht, vollends wenn es im Lieben begriffen ist, nichts als Manier, einseitige und kleinliche Maske geworden ist, und derjenige, der größer zeichnen will, in den Augen der Menge nicht nur die dramatischen Regeln verfehlt, sondern sich auch an der Wohlanständigkeit versündigt. Hierauf dürfte sich wol das meiste zurückführen lassen, was man so oft von der Roheit der weiblichen Charaktere im Shakspeare hört.

Es wird mir schwer, auf den eigentlichen Punkt unsers Briefwechsels zu kommen, weil ich immer wieder Veranlassung habe, irgend eine von meinen Meinungen zu rechtfertigen, oder eine andere von dir zu bekriegen. Ich will mich aber nun auch nicht länger zurückhalten lassen, sondern auf keine weitere Einwendungen Rücksicht nehmen, und dir nur heute noch, statt fortzufahren, einen Brief von unserm Freunde mittheilen:

„Es freut mich, daß meine scherzhafte Meinung bei Ihnen Eingang gefunden hat, aber eigentlich habe ich von Ihnen diese Ansicht geborgt, der Sie ein so großer Freund

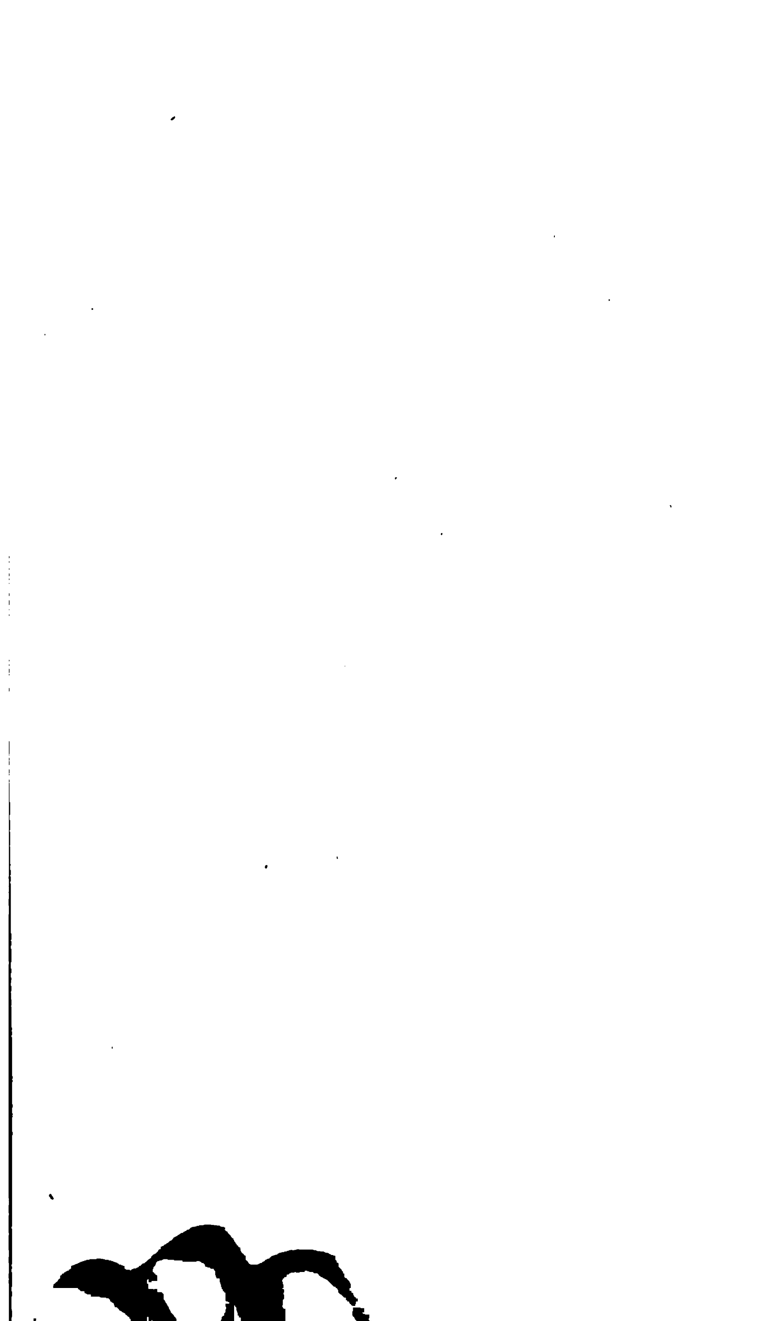
und Vertheidiger aller reinen Lustspiele, so wie aller Lustigkeit sind. Ich ruhe jetzt von meiner Lecture des Shakspeare aus, gerathe aber hie und da auf andere Autoren aus demselben Zeitalter, und finde, daß sie ihn alle, mehr oder weniger erklären. Sie sagen mir aber nicht sowol was er ist, als das, was er nicht ist, und das ist sehr wichtig, denn wir können dadurch erst fühlen, wie einzig er steht, wie alles reine Kunst und unabhängige Darstellung ist, was wir so leicht für Anhalt an der Zeit und seiner Umgebung halten. Vor allen hat mich jetzt ein wunderlicher Charakter angezogen, von dem Sie mir auch wol ehemals gesprochen haben, nämlich der Lustspieldichter Ben Jonson. Es ist sehr interessant, sich in dieses strenge, einseitige, harte, aber nicht gemeine Gemüth zu versetzen und ihm in seinen eben so eigensinnigen als genau ausgerechneten Gemälden zu folgen. Dieser Dichter ist ganz ein Produkt seiner Zeit und durchaus ein Engländer, wie Shakspeare keins von beiden ist; aber um für diesen recht eigentlich etwas zu leisten, müßte jemand die hauptsächlichsten Lustspiele des Ben Jonson, die sich auf sechs oder sieben belaufen, übersetzen, denn sie sind durchaus ein indirekter Commentar zum Shakspeare, weit mehr als Fletcher oder irgend ein anderer, denn sie zeigen uns deutlich, auf welcher Stufe diejenigen standen, die sich eine gelehrte Bildung zutrauten und was diese vom dramatischen Gedicht erwarteten. Von hieraus eröffnet sich für Shakspeare ein neuer Standpunkt, man würdigt vieles in ihm ganz anders, man wird seine Absichtlichkeit noch deutlicher gewahr, man wird überzeugt, daß ihm das nicht verborgen sein konnte, womit sein Freund Jonson so gelehrt prahlt und sich durchaus der bessere dünkt. Will man nur Kunstwerke übersetzen, die durchaus das Höchste erfüllen, so müssen diese seltsamen, fast peinlich genau ausgeführten

Werke unübersetzt bleiben; geht man aber darauf aus, um die Kunst einen Vorhof zu bilden, durch welchen mancher Laie bequemer eingeht, und sich nachher um so schneller zurecht findet, so liegt nichts so nahe, und nichts ist von so entscheidendem Nutzen, als diese Komödien, als Studien, Einleitungen und Gegensätze zu übertragen. Nicht, daß ich ihnen damit ihr eigenthümliches Verdienst absprechen wollte, denn nur in den Planen allein liegt eine ungeheure Masse von Verstand und eine Gründlichkeit der Arbeit, die wol allen nachherigen Dramatikern verborgen geblieben ist. Außerdem ist es an diesen Werken auch sehr merkwürdig, daß sie die vollendetsten Exempel sind, wohin ein Irrweg führt, und wie weit er überhaupt führen könne. Was neuere scharfsinnige Männer gesucht haben, durch Motiviren, Anlegen, Entwickeln, nothwendigen Zusammenhang hervorzubringen, das findet man hier in der größten Vollendung, wie ein wunderliches, genau gearbeitetes Gatterwerk, wo sich beständig gegenüber stehende Theile entsprechen und ergänzen. Das stumme Mädchen ist vielleicht das Lustspiel, das sich von allen noch am füglichsten unserer zu zierlichen Zeit anschließt und mit dem man den Anfang einer solchen Uebersetzung zur Erläuterung des großen Dramakünstlers machen könnte. Ich fordere Sie zu dieser Unternehmung auf; fehlt es Ihnen an Zeit und Lust, so habe ich beides und biete mich zu Ihren Diensten an, denn ich weiß, daß Ihr Wunsch so ziemlich mit dem meinigen übereinstimmt."

V.

Die altdeutschen Minnelieder.

1803.



Wenn es keine Täuschung ist, daß wir in einem Zeitalter leben, in welchem die Liebe zum Schönen und das Verständniß von neuem erwacht und sich in mannichfaltigen, verschiedenen Gestalten zeigt, so ist es die Pflicht eines Jeden, diesen Trieb anzuerkennen und, soviel es in seinen Kräften steht, zu befördern und deutlicher zu entwickeln. Sehen wir auf eine unlängst verflossene Zeit zurück, die sich durch Gleichgültigkeit, Mißverständnisse oder das Nichtbeachten der Werke der schönen Künste auszeichnet, so müssen wir über die schnelle Veränderung erstaunen, die in einem so kurzen Zeitraume bewirkt hat, daß man sich nicht nur für die Denkmäler verflossener Zeitalter interessirt, sondern sie würdigt, und nicht nur mit einseitigem und verblendetem Eifer bewundert, sondern durch ein höheres Streben sich bemüht, jeden Geist auf seine ihm eigene Art zu verstehen und zu fassen, und alle Werke der verschiedensten Künstler, so sehr sie alle für sich selbst das Höchste sein mögen, als Theile Einer Poesie, Einer Kunst anzuschauen und auf diesem Wege ein heiliges, unbekanntes Land zu ahnden und endlich zu entdecken, von dem alle gerührten und begeisterten Gemüther geweissagt haben, und dem alle Gedichte als Bürger und Einwohner zugehören. Denn es

gibt doch nur Eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken, die wir besitzen, und mit den verlorenen, die unsere Phantasie ergänzen möchte, sowie mit den künftigen, welche sie ahnden will, ein unzertrennliches Ganze ausmacht. Sie ist nichts weiter, als das menschliche Gemüth selbst in allen seinen Tiefen, jenes unbekannte Wesen, welches immer ein Geheimniß bleiben wird, das sich aber auf unendliche Weise zu gestalten sucht, ein Verständniß, welches sich immer offenbaren will, immer von neuem versiegt, und nach bestimmten Zeiträumen verjüngt und in neuer Verwandlung wieder hervortritt. Je mehr der Mensch von seinem Gemüthe weiß, je mehr weiß er von der Poesie, ihre Geschichte kann keine andere sein, als die des Gemüths von den ersten Offenbarungen und dem Wunderglauben der Kindheit, der schönen Ahndungen des jugendlichen Lebens zur Reifheit der Phantasie, bis in alle ihre Verirrungen, die sich wieder zur frühen kindlichen Klarheit selber zurückführen, dazwischen wechselnd mit prophetischen Träumen, mit Anschauungen, welche verloren gehen und sich wieder suchen. So ist die wahre Geschichte der Poesie die Geschichte eines Geistes, sie wird in diesem Sinne immer ein unerreichbares Ideal bleiben; jedoch ist es jedem Beobachter, jedem Freunde der Poesie möglich, seine Ansichten darzustellen, seine Liebe in Worten auszusprechen, um alte Mißverständnisse zu entwirren, oder die, die ihn verstehen, allmälig der klaren, freien Ansicht näher zu führen.

So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt. Wenn es uns vielleicht unmöglich fällt, die alte Poesie ganz auf ihre eigenthümliche Art zu verstehen und zu fühlen, so macht wieder die Entfernung ein innigeres

Verständniß möglich, als es die Zeitgenossen selbst fassen konnten. Wie man aus dem Bruchstück einer schönen Bildsäule wol die Proportion und Gestalt sehen und errathen kann, so ist doch das wahre Verständniß erst mit dem Auffinden aller oder der hauptsächlichsten Theile hergestellt: so ist es gar nicht anders möglich, als daß wir das Alterthum durch die Entstehung und Kenntniß der italienischen, spanischen, deutschen, englischen und nordischen Poesie richtiger in seinen Verhältnissen fassen müssen, eben wie es unsern Nachkommen vergönnt sein wird, noch tiefer in das Geheimniß zu dringen, wenn die Lieder des Orients ihnen näher gekommen sind und ein neues Bestreben der künftigen Dichter unsre Zeit und was sie gewollt, beleuchten und dadurch mit den übrigen Zeitaltern in Harmonie setzen wird.

Erfreulich ist es, zu bemerken, wie dies Gefühl des Ganzen schon jetzt in der Liebe zur Poesie wirkt. Wenigstens ist wol noch kein Zeitalter gewesen, welches so viele Anlage gezeigt hätte, alle Gattungen der Poesie zu lieben und zu erkennen (Individuen, die sich oft beim ersten Anblick zu widersprechen scheinen) und von keiner Vorliebe sich bis zur Parteilichkeit und Nichterkennung verblenden zu lassen. So wie jetzt wurden die Alten noch nie gelesen und übersetzt, die verstehenden Bewunderer des Shakspeare sind nicht mehr selten, die italienischen Poeten haben ihre Freunde, man liest und studirt die spanischen Dichter so fleißig, als es in Deutschland möglich ist, von der Uebersetzung des Calderon darf man sich den besten Einfluß versprechen; es steht zu erwarten, daß die Lieder der Provenzalen, die Romanzen des Nordens und die Blüten der indischen Imagination uns nicht mehr lange fremd bleiben werden; was

man von der Poesie fodern darf, welche Stelle sie einnehmen kann, auch dies scheint mehr anerkannt zu werden; man ist in Grundsätzen fast einig, die man noch vor wenigen Jahren Thorheit gescholten hätte, und dabei sind die Fortschritte der Erkenntniß nicht von mehr Widersprüchen und Verwirrungen begleitet und gestört, als jede große menschliche Bestrebung nothwendig immer herbeiziehen wird.

Unter diesen günstigen Umständen ist es vielleicht an der Zeit, von neuem an die ältere deutsche Poesie zu erinnern. Schon seit Opitz, noch häufiger aber seit Gottsched, sind von diesen, am dringendsten aber durch Bodmer diese Erinnerungen an die Freunde der deutschen Poesie ergangen, aber fast ohne alle Wirkung. Bodmer gab die sogenannte Manessische Sammlung der Minnesinger heraus, er ließ Chrimhildens Rache drucken, er schrieb Vieles, um die Dichter dieses Zeitalters bekannter zu machen, und es fehlte nicht, daß sich nicht einige Schriftsteller dafür interessirt hätten; ja, es mangelt nicht an berühmten Namen, die Untersuchungen und Vermuthungen über die Dichter jener Zeit und ihre Werke bekannt machten, unter welchen ich nur Lessing zu nennen brauche; Eschenburgs Bemühungen, sowie manchen andern Gelehrten verdanken wir viele Nachrichten; die Myllersche Sammlung der alten deutschen Denkmäler wird für immer der Beweis eines rühmlichen Eifers und schönen Fleißes bleiben; Gräter, sowie viele seiner Mitarbeiter haben dem künftigen Geschichtschreiber Notizen und Thatsachen gesammelt und überliefert, und Koch hat endlich in seinem Compendium der deutschen Literatur die Uebersicht des Ganzen erleichtert. Ohngeachtet dieser Bemühungen ist das größere Publikum immer noch mit der ältern deutschen Zeit unbekannt geblieben, es sind dadurch nur im-

mer wieder Gelehrte veranlaßt worden, Untersuchungen anzustellen, und die Wirkung, welche sie beabsichtigten, ist noch auf keine Weise erreicht worden. Man darf sich darüber nicht wundern, wenn man weiß, wie schwer es ist, einmal ausgebreiteten Vorurtheilen entgegen zu arbeiten, die um so unvertilgbarer sind, je mehr sie auf Unkunde und Unwissenheit beruhen; so wenig man eine deutliche Vorstellung hatte, so behielt man doch den Glauben an die Barbarei des sogenannten Mittelalters, und der kleine Theil des Publikums konnte schon für den gelehrten gelten, welcher eine dunkle unbestimmte Erinnerung von den letzten Meistersängern hatte und diese mit allen Zeiten der ältern deutschen Poesie vermischte und verwechselte.

Diese Vorstellungen wurden dadurch unterhalten, daß das Studium der Gedichte, welche im Druck erschienen sind, mit Mühe verbunden und das völlige Verständniß dem Ungelehrten fast unmöglich ist. Dazu kam, daß alle Umbildungen und Uebersetzungen, welche populärer und bekannter wurden, sich immer auf die moralischen Gedichte gewandt haben, indem man sich für Sitten, Gewohnheiten, Anspielungen auf die damalige Geschichte, Nachrichten von politischen Vorfällen oder satirische Winke von dem Verderbniß der Geistlichkeit und dergleichen, ausschließlich interessirte. Diese Gedichte sind aber fast alle schon aus der spätern Periode, und so geschah es, indem man diese für die einzigen merkwürdigen Produkte ansah, daß das mehr poetische Zeitalter der Deutschen darüber vernachlässiget und endlich gar vergessen wurde.

Die Zeit, aus welcher die Abschriften und Umarbeitungen älterer Werke, so wie die originalen Gedichte der Deutschen herrühren, ist früher, als die klassische Zeit der ita-

lienischen Poesie, welche sich mit dem Dante eröffnet; wenn wir das sogenannte Lied der Nibelungen und die Gedichte ausnehmen, welche zum Heldenbuche gerechnet werden müssen, so waren ohne Zweifel die Dichter der Provence die Vorbilder der Deutschen, Franzosen und Italiener. Im 12. und 13. Jahrhundert war die Blüte der romantischen Poesie in Europa; die berühmten Dichter der Deutschen fangen ungefähr mit Heinrich von Veldeck an, welcher unter Friedrich Barbarossa lebte, und unter die letzten Minnesänger muß man den Johann Hadloub rechnen, so daß sich dieser Zeitraum ungefähr bis auf Rudolf von Habsburg erstreckt, d. h. bis zum Schluß des 13. und den Anfang des 14. Jahrhunderts.

Früher, und zwar um mehrere Jahrhunderte, muß man das Erste Gedicht von den Nibelungen setzen, bei welchem es eben so vergeblich sein möchte, nach einem einzigen Verfasser zu fragen, als bei der Ilias oder Odyssee. Die Nibelungen sind ein wahres Epos, eine große Erscheinung, die noch wenig gekannt und noch weniger gewürdigt ist, ein vollendetes Gedicht vom größten Umfange. Das Heldenbuch und diejenigen Erzählungen, welche dazu gerechnet werden müssen, haben noch Vieles vom Ton eines epischen Zeitalters, es zeigt sich in ihnen eine Größe und Erhabenheit, die zuweilen sich herabstimmt und in ihren Schilderungen rauh und barbarisch erscheint: viele Erzählungen erinnern an die Nibelungen, auch sind manche wol aus diesen entstanden, und wenn sie sich nicht zu der reinen Erhabenheit dieses Gedichtes erheben, so tragen sie doch noch viele Spuren einer alten Zeit und ergötzen durch eine starke und männliche Fröhlichkeit, die durchaus dem Gegenstande ihrer Darstellung angemessen ist.

Die Verknüpfungen der Nibelungen mit dem Heldenbuche, und wie das letztere größtentheils aus dem älteren Gedichte entstanden ist und ursprünglich mit demselben eins war, ließe sich darthun, wenn dies hier meine Absicht wäre; es wird sich aber, wie ich vermuthe, künftig selbst entwickeln lassen, auf welche Weise die Rittergedichte von der Tafelrunde und Artus mit jenen alten Erzählungen vormals zusammengehangen und sich aus diesen erzeugt haben, und zwar zu einer Zeit, als man jene schon vergessen hatte, und daß von den frühern Gedichten bis zu diesen spätern wahrhafte Geschichte zum Grunde liegt, die nur immer mehr verschwunden ist, je mehr sich die Poesie zu ihrer eigenen Lust an diesen Gegenständen entwickelt hat. So wie der Leser, wenn er das Buch von Amadis, in welchem Alles ersonnen und phantastisch verknüpft ist, selbst nur oberflächlich liest, allenthalben die deutlichsten Spuren sieht, wie diese Romane wiederum aus den Gedichten von der Tafelrunde entstanden sind, nachdem diese ebenfalls in Vergessenheit gerathen sein mußten.

Bei den Provenzalen und Franzosen finden wir zuerst die Gedichte von Artus, welche die deutschen Minnesänger bald darauf übertrugen und nachahmten. Diese Zeit, in welche alle jene Erzählungen vom Parzival, Titurel, Tristan, Artus, Daniel von Blumenthal und andere gehören, ist die eigentliche Blütenzeit der romantischen Poesie. Liebe, Religion, Ritterthum und Zauberei verweben sich in ein großes, wunderbares Gedicht, zu welchem alle einzelne Epopöen als Theile Eines Ganzen gehören, und der Parzival und Titurel (welche man nicht als zwei verschiedene Gedichte ansehen sollte) machen den Mittelpunkt dieser zauberischen Poesie aus: auf den h. Graal und seine Verwaltung,

auf die Religion beziehen sich alle übrigen Erzählungen mehr oder weniger, und sind wie große selbständige Episoden dieser wundersamsten Begebenheit anzusehen. Wie das Heldenbuch, noch mehr aber das Lied von den Nibelungen, nach dem Norden und seiner Mythologie hinweisen, so regt sich in diesen zarten Reimgedichten der liebliche Geist des Orients und Persien und Indien, die Begebenheiten ziehen sich dorthin, das Wunderbare ist nicht mehr so abenteuerlich, aber magischer, die Helden verlieren an Größe, ihr Blutdurst, ihre Furchtbarkeit nimmt ab, aber Sehnsucht und Liebe leihen ihnen die schönsten Gesinnungen und umgeben sie mit Licht und Glanz; die epische Wahrheit und Deutlichkeit verschwindet, aber wunderbare Farben und Töne führen das Gemüth in ein so zauberisches Gebiet von Klarheit und träumerischen Erscheinungen, daß es sich gefesselt fühlt und bald in dieser Welt einheimisch wird. Auf diese Weise hatte sich eine wahre Geschichte gleichsam bis zur völligen Auflösung in Poesie hindurchgearbeitet, und als nun die letzten Erinnerungen verschwunden waren, wurde es möglich, daß auch diese dichterische Welt wiederum ihren Mittelpunkt und Zusammenhang verlor und sich in jene prosaischen Rittererzählungen vom Amadis und seinen Nachkommen ergoß, die noch allen Anspruch auf große Erfindung und wahre Poesie machen dürfen, ob sich gleich in allen die Unersättlichkeit des Gemüths und der Phantasie offenbart, die nicht genug an Personen und Begebenheiten hat, sondern sie immer wieder mit neuen häuft, von neuem verwirrt und entwirrt und durch Wunder so oft überrascht, bis sie alltäglich werden, so daß sich diese phantastische Welt endlich selbst erschöpfen und den Freunden der Poesie nur Unlust und Ueberdruß zurücklassen mußte.

Ohngefähr in dieselbe Zeit der Gedichte von Artus fallen die verschiedenen Romane von Karl dem Großen, doch müssen sie ihrem ersten Ursprung nach später sein. Ihr Umfang ist beschränkter, die Charaktere sind keck, aber geringer, der Ton neigt sich mehr zur Fröhlichkeit und fällt oft sogar in das Komische, sie erinnern auf mehr als eine Weise an die Darstellungsart des Heldenbuches. Der Mittelpunkt dieser Gedichte scheint, nach Allem zu urtheilen, was ich bisher kennen gelernt, die Erzählung von den Kindern des Heimon zu sein.

Ich will es mir vorbehalten, bei einer schicklicheren Gelegenheit weitläufiger von diesen Gedichten und ihrem historischen Zusammenhange zu sprechen. In einem Zeitraume von hundert Jahren waren alle diese verschiedenartigen Werke zu gleicher Zeit bei den Deutschen geliebt und geschätzt; bei den frühern wie bei den spätern Minnesingern findet man häufig Anspielungen auf diese Lieder, viele von ihnen sind durch die Unachtsamkeit unserer Vorfahren untergegangen, aber die Anzahl der zurückgebliebenen Manuskripte ist noch beträchtlich genug, wenn es nicht an Gelegenheit fehlte, sie bekannter und gelesener zu machen. Wir müssen annehmen, daß der Sinn für die Poesie in jener Zeit eben so innig, als empfänglich und vielumfassend war; jeder dieser Gegenstände bildete eine eigene poetische Welt um sich, ohne eine andere stören zu wollen, und alte Tradition, Liebe und Religion vereinigten die verschiedensten Gemüther zu einem Interesse. Der Ritterstand verband damals alle Nationen in Europa, die Ritter reisten aus dem fernsten Norden bis nach Spanien und Italien, die Kreuzzüge machten diesen Bund noch enger und veranlaßten ein wunderbares Verhältniß zwischen dem Orient und dem Abendlande; vom

Wenn es keine Täuschung ist, daß wir in einem Zeitalter leben, in welchem die Liebe zum Schönen und das Verständniß von neuem erwacht und sich in mannichfaltigen, verschiedenen Gestalten zeigt, so ist es die Pflicht eines Jeden, diesen Trieb anzuerkennen und, soviel es in seinen Kräften steht, zu befördern und deutlicher zu entwickeln. Sehen wir auf eine unlängst verflossene Zeit zurück, die sich durch Gleichgültigkeit, Mißverständnisse oder das Nichtbeachten der Werke der schönen Künste auszeichnet, so müssen wir über die schnelle Veränderung erstaunen, die in einem so kurzen Zeitraume bewirkt hat, daß man sich nicht nur für die Denkmäler verflossener Zeitalter interessirt, sondern sie würdigt, und nicht nur mit einseitigem und verblendetem Eifer bewundert, sondern durch ein höheres Streben sich bemüht, jeden Geist auf seine ihm eigene Art zu verstehen und zu fassen, und alle Werke der verschiedensten Künstler, so sehr sie alle für sich selbst das Höchste sein mögen, als Theile Einer Poesie, Einer Kunst anzuschauen und auf diesem Wege ein heiliges, unbekanntes Land zu ahnden und endlich zu entdecken, von dem alle gerührten und begeisterten Gemüther geweissagt haben, und dem alle Gedichte als Bürger und Einwohner zugehören. Denn es

gibt doch nur Eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken, die wir besitzen, und mit den verlorenen, die unsere Phantasie ergänzen möchte, sowie mit den künftigen, welche sie ahnden will, ein unzertrennliches Ganze ausmacht. Sie ist nichts weiter, als das menschliche Gemüth selbst in allen seinen Tiefen, jenes unbekannte Wesen, welches immer ein Geheimniß bleiben wird, das sich aber auf unendliche Weise zu gestalten sucht, ein Verständniß, welches sich immer offenbaren will, immer von neuem versiegt, und nach bestimmten Zeiträumen verjüngt und in neuer Verwandlung wieder hervortritt. Je mehr der Mensch von seinem Gemüthe weiß, je mehr weiß er von der Poesie, ihre Geschichte kann keine andere sein, als die des Gemüths von den ersten Offenbarungen und dem Wunderglauben der Kindheit, der schönen Ahndungen des jugendlichen Lebens zur Reifheit der Phantasie, bis in alle ihre Verirrungen, die sich wieder zur frühen kindlichen Klarheit selber zurückführen, dazwischen wechselnd mit prophetischen Träumen, mit Anschauungen, welche verloren gehen und sich wieder suchen. So ist die wahre Geschichte der Poesie die Geschichte eines Geistes, sie wird in diesem Sinne immer ein unerreichbares Ideal bleiben; jedoch ist es jedem Beobachter, jedem Freunde der Poesie möglich, seine Ansichten darzustellen, seine Liebe in Worten auszusprechen, um alte Mißverständnisse zu entwirren, oder die, die ihn verstehen, allmälig der klaren, freien Ansicht näher zu führen.

So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt. Wenn es uns vielleicht unmöglich fällt, die alte Poesie ganz auf ihre eigenthümliche Art zu verstehen und zu fühlen, so macht wieder die Entfernung ein innigeres

Verständniß möglich, als es die Zeitgenossen selbst fassen konnten. Wie man aus dem Bruchstück einer schönen Bildsäule wol die Proportion und Gestalt sehen und errathen kann, so ist doch das wahre Verständniß erst mit dem Auffinden aller oder der hauptsächlichsten Theile hergestellt: so ist es gar nicht anders möglich, als daß wir das Alterthum durch die Entstehung und Kenntniß der italienischen, spanischen, deutschen, englischen und nordischen Poesie richtiger in seinen Verhältnissen fassen müssen, eben wie es unsern Nachkommen vergönnt sein wird, noch tiefer in das Geheimniß zu dringen, wenn die Lieder des Orients ihnen näher gekommen sind und ein neues Bestreben der künftigen Dichter unsre Zeit und was sie gewollt, beleuchten und dadurch mit den übrigen Zeitaltern in Harmonie setzen wird.

Erfreulich ist es, zu bemerken, wie dies Gefühl des Ganzen schon jetzt in der Liebe zur Poesie wirkt. Wenigstens ist wol noch kein Zeitalter gewesen, welches so viele Anlage gezeigt hätte, alle Gattungen der Poesie zu lieben und zu erkennen (Individuen, die sich oft beim ersten Anblick zu widersprechen scheinen) und von keiner Vorliebe sich bis zur Parteilichkeit und Nichterkennung verblenden zu lassen. So wie jetzt wurden die Alten noch nie gelesen und übersetzt, die verstehenden Bewunderer des Shakspeare sind nicht mehr selten, die italienischen Poeten haben ihre Freunde, man liest und studirt die spanischen Dichter so fleißig, als es in Deutschland möglich ist, von der Uebersetzung des Calderon darf man sich den besten Einfluß versprechen; es steht zu erwarten, daß die Lieder der Provenzalen, die Romanzen des Nordens und die Blüten der indischen Imagination uns nicht mehr lange fremd bleiben werden; was

so zart und geistig ist, beinahe über die Schönheit des Körpers vergessen wird.

Wie man nur aus dem Gefühl dieser Liebe die mannichfaltigen künstlichen Versformen der Italiener und Spanier verstehen kann, sind damit zugleich die vielen unterschiedenen Versarten dieser Sammlung charakterisirt. Ganz mystisch und dem Gegenstande angemessen ist so im 138. Gedicht der dreifache unmittelbare Reim gebraucht, welcher sich dreimal wiederholt und in drei Abtheilungen von drei andern Reimen eingeschlossen ist, im 136. Gedicht ist das Schema eben so merkwürdig; prächtig und stolz klingen die dreifachen unmittelbaren Reime im Gedicht 141 Walthers von der Vogelweide, die Abwechselung der langen und kurzen Verse majestätisch im 173. Liede Heinrichs von Morungen und im 158. Krafts von Toggenburg, sowie in vielen andern. Die lieblichen Verse, welche Johann Hadloub braucht, sind durch ihren Wechsel außerordentlich schlicht und rührend, sowie die meisten Gedichte Reinmar des Alten treuherzig und die Walthers von der Vogelweide edel klingen; im 133. Gedicht Reinmans von Brennenberg herrscht ein mächtiger Ton, der die Pracht der Sprache und die gedrängte Fülle der Bilder noch mehr heraushebt; erhaben ist durch seinen bizarren Wechsel langer und kurzer Verse das Liebesgedicht (126) Christians von Hamle und so seinem Gegenstande ganz angemessen; die klaren jugendlichen Lieder Ulrichs von Lichtenstein bewegen sich fast alle in sehr einfachen Versen, denn diese Freude und Heiterkeit sucht keinen andern Schmuck, als ihr eigenes Gefühl; aber dunkel und tief ist die Art Burkarts von Hohenfels im 46. Liede, im 27. König Wenzels wird man durch die dunkle und großtönende Verknüpfung an den Charakter des Sonetts

erinnert, die Canzone findet man oft ganz vollendet, ebenso die sogenannte Lyra, und viele Gedichte erinnern an die Madrigale und Balaten der Italiener, sowie an die meisten Sylbenmaße der Spanier.

Der Reim wird aber nicht blos auf eine so beschränkte Weise gebraucht, wie es diese Nationen nachher fast zum Gesetz in der Poesie gemacht haben. Außerdem, daß er die einzelnen Verse beschließt und mit einander verknüpft, ist ihm noch ein ganz verschiedener Sinn beigelegt, welcher den künstlichen Formen ein unendliches Feld eröffnet. Andere Reime werden nämlich noch oft in die Mitte gestellt, oder zu Anfang, oder gegen das Ende gehäuft, wodurch ein Gedicht in seinem Hauptverhältnisse und seiner Melodie noch viele andere Nebentöne bekommen kann, die im Liede zart und flüchtig, wie in einem leichten Elemente spielen, sich ganz darin verlieren und immer wieder von neuem hervortreten. Einem ungeübten Ohre dürfte das schönste dieser Art nur als kindische Spielerei erscheinen, wo der feinere Sinn die zartesten Laute der Sehnsucht vernimmt, die sich in Thränen und Schluchzen auflöst, anderswo wie ein klagendes Echo aus dem Gemüthe, oder das Rieseln eines muntern Baches, dessen Wellen freudig zusammenklingen. In vielen dieser Lieder zeigt sich die Liebe des Dichters fast unerschöpflich, alles ist ihm noch immer nicht musikalisch und lieblich genug, er beugt die harten Worte seiner Sprache immer wieder in Reimen um, daß sie sich recht glatt und gelinde, recht liebkosend an das Herz der Geliebten schmiegen sollen, das Gefühl kann fast nicht die beflügelten Laute zurückweisen, die so schmeichelnd und tändelnd nahen und in denen der Gedanke des Gedichts so demüthig durchscheint; daß gerade diese künstlichste und lieblichste Art der Poesie

späterhin in Thorheit ausarten konnte und mußte, bedarf kaum erwähnt zu werden, und so findet man schon unter den spätern Minnesängern einige Lieder, die man für nichts anderes, als Kindereien halten kann.

Das älteste Vorbild dieser Gedichte ist vielleicht bei den Deutschen das schöne Lied Heinrichs von Veldeck (10), welches in so wenigen Worten so viel sagt, und dessen lieblichen Tönen nicht leicht ein Herz widerstehn kann. Eine hüpfende Fröhlichkeit und spielende Trauer zeigt sich in dem Gedicht W. v. Tuifens (50), das Gedicht (59) Otto's von Turne spricht schluchzend und weinend in seinen künstlichen Tönen, und 60, 61 und 62 verwickeln sich gleichsam in ihre eigene Lieblichkeit und treten nur durch einen willkürlichen Schluß aus dem Labyrinthe ihrer Reime wieder hervor. Die dunkle Künstlichkeit Christians von Lupin ist von einem unwiderstehlichen Zauber, wenn das Ohr erst eingelernt ist, den Einklang dieser Worte zu fühlen und die Fremdheit seiner Sprache zu verstehen. Die fünf Gedichte Thürings sind von einer Meisterhaftigkeit, die man nicht genug bewundern kann; im ersten Liede verflechten sich die Reime immer inniger und liebender, der Dichter will den Ton gar nicht wieder frei geben, noch eine Bedeutung, noch eine Erinnerung will er ihm einhauchen, ehe er von ihm läßt; eben so häuft er im 71. Gedicht die Reime, am größten in der zweiten Strophe; in den beiden vorletzten Versen zerfließt er in Schluchzen und Thränen, um den letzten Vers dann ohne Unterbrechung aussprechen zu können. Im 74. Gedichte verkündet sich die Freude wie ein rollender Strom, der alles mit seinen tönenden Fluten wegführt und über alle Hindernisse lachend springt; so spricht sich sein Entzücken im folgenden Gedichte aus, er häuft die

Worte und Reime, er kann den Ausdruck immer nicht finden, der alles sagen soll. Fast noch zarter ist die Stellung und Uebereinkunft der Worte im 79. Liede Albrechts von Raprechtsweil; im 83. Liede lacht der Refrain wirklich, aber wie in Thränen; dieser Schmerz ist noch malerischer im 97. Gedichte ausgedrückt, und das 130. von Winli ist noch künstlicher, aber auch etwas gesuchter; ganz spielend und tändelnd ist der Schmerz im 156. Liede, aber um so rührender ist der Einklang der Worte im Liede 177 Heinrichs von Morungen.

Daß die deutschen Dichter auch schon damals die Assonanz gekannt haben, sieht man aus einigen Gedichten, denn sie geht ganz durch das Lied von Kürenbergs, so wie das 33. Dietmars von Ast ganz ohne Reim ist. Sehr wahrscheinlich war ehemals der weibliche Abschnitt in dem Verse des Gedichts von den Nibelungen eine Assonanz, so wie wir diese noch an vielen Stellen dort antreffen; aus diesem Verse, der aus der Assonanz und dem Reime gemischt war, ist späterhin das Versmaß unsers Heldenbuches gemacht worden. Der Vokal A assonirt neben dem Reim ganz durch das schöne Gedicht des Ulrich von Gutenburg (26), wodurch es einen seltsamen und schwermüthigen Ton bekömmt, der in das Gemüth tief eingeht; auf eine ähnliche Weise, doch nicht so schön, ist dies im 43. Liede geschehen.

Aus dieser kurzen Uebersicht erhellt die Mannichfaltigkeit der Formen, in denen sich die Dichter aussprechen konnten. Viele Arten der Verse, so wie viele poetische Schilderungen, haben sie gewiß von den Provenzalen entlehnt, doch wäre es unbegreiflich, wenn sie die überlieferten Formen nicht durch originale sollten vermehrt haben, und die völlige Eigenthümlichkeit eines Ch. von Lupin, Ch. von Hamle, J.

Hadloub, sowie vieler andern läßt sich kaum bezweifeln. Jeder Sänger suchte eine neue Melodie, einen Ton zu erfinden, in welchem er die meisten seiner Gedichte schrieb und sang, die Meistersänger nahmen manche Töne der spätern Minnesänger an und erwähnen oft Heinrich Frauenlob, Regenbog, Konrad von Würzburg und andere, auf deren Weisen sie ihre Lieder absangen. In der schönsten Zeit der deutschen Poesie waren die Ritter die Dichter, die Unbegüterten dieses Standes machten aus der Dichtkunst einen eigenen Beruf und fanden Fürsten und mächtige Beschützer, welche sie belohnten. Ihre Lieder wurden im Frühlinge oder bei Festlichkeiten gesungen, ihre Heldenerzählungen vorgelesen und ihre Liebesgedichte von vielen Lippen wiederholt. Die Poesie war ein allgemeines Bedürfniß des Lebens und von diesem ungetrennt, daher erscheint sie so gesund und frei, und so viel Kunst und strenge Schule auch so manche Gedichte dieser Zeit verrathen, so möchte man doch diese Poesie nicht Kunst nennen; sie ist gelernt, aber nicht um gelehrt zu erscheinen, die Meisterschaft verbirgt sich in der Unschuld und Liebe, der Poet ist unbesorgt um das Interesse, daher bleibt er in aller Künstlichkeit so einfältig und naiv, er sucht seinen Gegenstand lieber durch eine neue Anordnung der Reime, als durch neue und auffallende Gedanken hervorzuheben, und eben so schildert er in allgemeinen Zügen immer wieder die Schönheiten der Natur, so wie seiner Geliebten, und nur bei wiederholtem und aufmerksamem Betrachten dieser Gedichte fühlt man die eigenthümliche Gesinnung der Dichter und wie sie sich in ihrer Zärtlichkeit so wie in der Sprache und der Kunst des Verses unterscheiden. So ist in diesen Gedichten alle Darstellung ein gemeinsames Gut, welches jeder nur auf seine Art ge-

braucht und mit denselben Tönen stets auf neue Weise zu phantasiren sucht. Diese Lieder können daher nur auf eine bescheidene und züchtige Weise genossen werden, nur ein wiederholtes und bedachtsames Lesen kann sie eindringlich und wohlgefällig machen, und nichts ist wol so untauglich, als eben sie, jenes unbestimmte Schmachten der Langeweile durch seltsame und mannichfaltige Vorstellungen zu reizen, für welche im Verhältniß zu viele unserer neuen Bücher geschrieben werden.

Diese schöne Zeit der Poesie konnte nicht von langer Dauer sein und sie wurde auch bald von politischen Begebenheiten gestört, wenn auch nicht die Zeit selbst sie vernichtet hätte. Die Fürsten entzogen sich den Dichtern und der Adel gab die Beschäftigung mit der Poesie auf; wir finden sie nach einiger Zeit fast ganz aus dem Leben verschwunden, als ein zunftmäßiges Handwerk wieder. Das freie Spiel ist ihr untersagt, alle Zier und Künstlichkeit ist steife Regel und Vorurtheil (wie man sich davon am ausführlichsten in Wagenseils Bericht von den Meistersängern unterrichten kann), fast alle Gedichte sind moralischen Inhalts oder gereimte Erzählungen aus der Bibel und andern gelesenen Büchern, besonders seit der Reformation, und Hans Sachs steht als der vorzüglichste und geistreichste Poet in dieser Versammlung, dessen Witz und komische Laune wirklich fröhlich, dessen Ansicht des Lebens auf eine große Art vernünftig ist, und dessen allegorische Gedichte oft sogar das Gepräge einer ältern und viel poetischern Zeit tragen. Merkwürdig wird der Ernst immer bleiben, mit welchem sich diese Dichter in einer Zunft vereinigten, strenge auf ihre poetischen Gesetze hielten und das Willkürlichste und Geheimnißvollste durch Uebereinkunft in sichere

und zuverlässige Regel bringen wollten. Dieses Bestreben gehört wol zu jenen Erscheinungen, welche nur in Deutschland möglich waren.

So wie in Deutschland die Poesie ein Handwerk wurde, so erscheint sie ohngefähr um dieselbe Zeit in Italien als eine ausgebildete Kunst. Petrarka hängt vermittelst der provenzalischen Dichter mit den Minnesingern zusammen, und der Leser wird auf mehr als eine Stelle stoßen, die ihn an Petrarka erinnert; aber Petrarka macht das Sonett und die Canzone zu einem vollendeten Ganzen, sein Leben und seine Liebe sind seltsam und auffallend, so wie die Gedanken seiner Gedichte, die Schönheit seiner Werke weiß, wie schön sie ist, sie gefällt sich im Gefallen und alle die Leidenschaft, welche wir in den einfachen Minnesingern nicht ungern vermissen, finden wir in seinen Reimen. Die Poesie hat hier einen Mittelpunkt gesucht und sich in sich selbst zusammengezogen, sie ist gediegener, wichtiger und bedeutsamer geworden, und um diese Würde zu erringen, hat sie nothwendig einen Theil ihrer Freiheit aufopfern müssen. Seitdem sind die fünffüßigen Verse diejenigen, die am meisten gebraucht werden; die Canzone behält noch das Recht bei, so wie es einige andere nicht so edle Formen sich erhalten, mit kürzern Versen zu wechseln, doch sind auch diese auf sieben Sylben festgesetzt, so wie auch noch in einigen Canzonen eine Erinnerung von den spielenden Reimen bleibt, welche sich in die Mitte eines längeren Verses stellen.

Wie früher Dante von der Terzine, so wurde Boccaz von der Prosa begeistert; jener steht mit seinem wunderbaren episch-mystischen Streben einzeln, wenn Boccaz ein Vorbild des Chaucer und der Meistersänger der Franzosen

und der spätern Theater wird, so wie sich an Petrarka's Schönheit fast alle nachfolgenden Dichter knüpfen.

Schon zu der Zeit der frühern Provenzalen hatte es neben den gereimten auch prosaische Rittererzählungen gegeben; diese letztern verdrängten nun die erstern ganz, und neue, nach jenen erfundene, brachten die alten Gedichte bald in Vergessenheit. Aus dem Amadis, dem Boyardo und den alten heitern Gedichten von Karl dem Großen nahm Ariosto die Idee und den Ton seines weitläufigen Gedichtes, so wie Tasso das alte wahre Epos mit seinen Wundern und seiner Liebe wieder erwecken wollte, zwischen Wahrheit und Dichtung aus mißverstandener Nachahmung irrte, und sich, ohne es zu wollen oder jenes zu kennen, den alten Gedichten vom heiligen Graal durch Absicht und Ton seines Werkes wieder annäherte. Guarini steht mit muthwilliger Originalität in der Mitte und gehört beiden an, indem er beiden unähnlich ist.

Der italienische Vers war nach Spanien gekommen und hatte den einheimischen fast verdrängt, als einer der größten Dichter, Cervantes, der es schmerzlich fühlte, wie weit sich die Poesie vom Leben, in den epischen Wundererzählungen vom Amadis und seinen Nachfolgern, entfernt hatte, aus Liebe zur Poesie und zum Wunder den kühnsten Scherz ersann, um Poesie und Leben, selbst im Bewußtsein ihrer Disharmonie, wieder zu verknüpfen. Sein Don Quixote, der bewußt und unbewußt das ganze Zeitalter nach dem Cervantes gestimmt hat, spiegelt einen unergründlichen Geist ab, dem Parodie beständig echte Poesie ist, so wie man nicht bestimmen kann, ob die Poesie dieses Werkes nicht ganz als Parodie zu nehmen sei, denn es scheint, möchte man sagen, ein so heller Witz durch das ganze Werk, daß

man fast nirgend mit Sicherheit angeben kann, ob man deutlich sieht, oder nur geblendet ist.

So wie dieser mit großem Sinn und der zierlichsten Grazie der verwaisten Poesie wieder sichere Bahn und Unterstützung im Leben und der Wirklichkeit schaffen wollte, so suchte sie um dieselbe Zeit der tiefsinnige Shakspeare fest und gleichsam auf ewig in der Erde zu begründen. Im Süden hatte sich alle Poesie in Phantasie verflüchtigen, im Norden hatte sie sich schon früh in Gemeinheit, Alltäglichkeit und Gleichgültigkeit verlieren wollen. Mit diesem, ihrem widerwärtigsten Gegentheil vermählte sie dieser unergründliche Geist und gab ihr die moralische Kraft und die Kühnheit, das Schicksal darzustellen und auszusprechen, die wir an ihm nie genug bewundern können. Er zieht einen magischen Kreis der schmerzhaftesten Ironie um seine Phantasien, aus welchem sie nicht weichen dürfen, und die uns nun eben so heiter, als wehmüthig, eben so groß und gewaltig, als beengt und niedergedrückt erscheinen wollen. Eben so räthselhaft, als Cervantes, ergreift uns in seiner Gegenwart eine Bangigkeit, weil wir ein Geheimniß spüren, welches uns die frische Heiterkeit des südlichen Dichters in jedem Augenblick wieder vergessen läßt. Aus dem Gebiet dieser Poesie sind seitdem alle Verständnisse und Mißverständnisse gekommen, und Cervantes', und noch umfassender Shakspeare's Werke, werden für uns der Mittelpunkt bleiben müssen, von wo aus man die Vorzeit überschauen und die Gegenwart und Zukunft verstehn kann.

Deutschland hatte indessen fast auch die Erinnerung seiner alten Poesie verloren, es war ein Gewinn, wenn die Dichter die Formen der Italiener nachahmten. So machte

man in Deutschland Sonette und erregte bald durch die Wiederholung (einige schöne Gedichte von Weckherlin, Opitz, Flemming u. a. abgerechnet) allgemeinen Ueberdruß; es regte sich die Sehnsucht nach der Natürlichkeit, nach dem Ungezwungenen, und so geschah es, daß man nach einigen ziemlich unbedeutenden Perioden anfing, sich in den einfachsten Liedern und den ungezwungensten Gesinnungen zu versuchen, um nur das nicht aus den Augen zu verlieren, was man Wahrheit nannte, indessen andere die Sylbenmaße der Griechen und Römer übten und nicht wenige sich von den Fesseln alles Reims und aller Prosodie losmachten, in freien Sylbenmaßen dichteten, oder eine eigene Prosa erschaffen wollten, die nicht Prosa und nicht Vers sein durfte. Diese letzten führte Goethe auf ihrem eigenen Wege wieder in das Gebiet der Kunst und Poesie zurück. Seitdem ist die Nachahmung jener künstlichen Formen der Italiener erst selten und neuerdings ziemlich häufig versucht worden, und wenn es auch Mißverständniß ist, jene Formen zu verwerfen, weil sie künstlich sind (als wenn die Kunst je könnte unkünstlich sein wollen), so ist es doch möglich, daß das Begehren einer freien Natürlichkeit, eines willkürlichen mannichfaltigen Spiels darüber zu sehr vergessen und auch eine Menge von Versen gemacht werden könne, die von einem Gedichte nichts als die äußere Form haben, weil es etwas Leichtes ist, mit einiger Fertigkeit der Schule, das Richtige anscheinend auszufüllen und ein verwöhntes Ohr zu hintergehen. Es wird daher vielleicht nicht ohne Nutzen sein, an eine Zeit zu erinnern, in welcher Natürlichkeit und Künstlichkeit sich gleich unbefangen und reizend zeigten, um den Freunden der Poesie Gelegenheit zu geben, neben jenen klassischen Formen sich auch mit frühern bekannt

zu machen, die jene erklären und auch für sich aller Aufmerksamkeit würdig sind.

Es gelingt vielleicht durch diesen Versuch, etwas mehr Theilnahme für diese Gedichte zu erregen, als sich bisher beim deutschen Publikum gezeigt hat. Die bisherigen Proben, die man mittheilte, waren meist zu sehr modernisirt und verändert, auch waren es vielleicht zu wenige, um Aufmerksamkeit zu erregen; der Manessische Codex selbst ist an den meisten Stellen nur mit Schwierigkeit zu lesen, auch ist die Abtheilung der Strophen oft so verworren oder unrichtig, der ausgelassenen Verse, der gestörten Reime sind so viele, daß sich der Leser des Zweifels nicht erwehren kann, ob diese Handschrift auch wirklich von Manesse, einem Kenner und Freunde des Gesanges, herrühren sollte, ob sie gleich älter ist, als der Jenaische Codex und die meisten Handschriften von den Minnesingern in der vatikanischen Bibliothek. Ich habe mich bei dieser Ausgabe ganz an diesen sogenannten Manessischen Codex gehalten, weil diese Sammlung eine gewisse Einheit zeigt und wol eine Auswahl unter den Gedichten stattgefunden hat, sie auch wol die vorzüglichsten und besten Manieren der Minnesinger in sich begreift. Ich habe alles weggelassen, was nur den Gelehrten interessiren kann, alles, was sich auf die Geschichte der Zeit bezieht, und ich habe lieber einigemal den Namen von Städten und Ländern unterdrückt, um das Gedicht allgemeiner zu machen. Ich habe versucht, die Strophen in Ordnung zu bringen, zuweilen habe ich unbedeutende ausgelassen, oder sie auch in der Stellung verändert, wenn es mir nöthig schien. Es ist nicht immer mit Sicherheit der Anfang oder das Ende eines Gedichtes zu bestimmen, weil in der Handschrift gewöhnlich alle gleich-

artigen Verse eines Dichters beisammen stehen, es auch oft den Schein hat, als wären manche nur Anfänge oder Fragmente aus Gedichten, nicht aber die Gedichte selbst. Ich habe mir immer die Melodie der Lieder deutlich zu machen gesucht und sie nach meiner Vorstellung abgetheilt, indessen läßt sich vielleicht bei manchen der künstlichen Lieder eine andere Eintheilung treffen. Einige dunkle Stellen habe ich willkürlich genommen und andere vorsätzlich verändert, doch sind einige Gedichte dunkel geblieben, wie das Kürenberg's, in welchem man wol die Hauptidee erkennt, nicht aber deutlich sieht, ob es ein Lied ist, oder ob es Fragmente verschiedener Lieder sind: am wahrscheinlichsten ist es wie in der Form eines Dialogs oder kleinen Dramas gedichtet, in welchem die Frau einmal sprechend und erzählend eingeführt wird. Viele Gedichte haben einen dramatischen Charakter, sie enthalten die Bewerbungen der Liebe und die Antworten der Geliebten, ihren Zwist und ihre Versöhnung und endigen häufig mit einem sogenannten Wächterlied, in welchem der Wächter den Ritter erweckt, um ihn von der Frau zu scheiden, welche er heimlich besucht hat; von diesen Wächterliedern habe ich zwei aufgenommen.

Das Wichtigste schien mir, nichts an dem eigentlichen Charakter der Gedichte und ihrer Sprache zu verändern; daher durfte keine Form des Verses verletzt werden, dies war aber zu vermeiden nicht möglich, wenn man nicht manche der alten Worte so ließ, wie sie ursprünglich gebraucht waren. In der neueren Sprache verlieren alle diese Gedichte zu viel, daher ist es keine unbillige Forderung, wenn der Herausgeber verlangt, daß ihm die Leser auf halbem Wege entgegenkommen sollen, so wie er ihnen halb entgegengeht. Worte, die unserer Sprache ganz unverständlich

sind, sind daher weggeblieben, nicht aber solche, die wir noch, nur in einem etwas veränderten Sinne gebrauchen, oder deren Bedeutung sich leicht aus der Analogie errathen läßt. So steht schwachen immer für schwach machen, wie kranken und kränken für krank machen, missesprechen, Missethat für unrichtig reden und unrichtig handeln, Buß, büßen für Ersatz geben (wie Trauer büßen), von Schulden für mit Recht, tausend Stund, unter Stunden für tausendmal und unterweilen, Wunder für viel, es wird Schein, für es wird deutlich, wilden statt fremd sein. So heißt Schwere immer Trauer und Sehnen Leid. Daß minnen, meinen und lieben gleichbedeutend sind, ist bekannt genug, davon einigemal minnefarb für roth, daß Aar und Adelar Adler ist, ist auch nicht fremd, dar heißt dahin, Hort Schatz, dumm einigemal jung, baß besser, und daß bald do für da, hoh für hoch, so wie Summer, Wunne steht, schone mit schöne und Bluth mit Blüte wechselt, daß geschicht, sicht, und dann wieder nit des Reims wegen steht, so wie gahn, stahn, lahn, han, gann für gönnte, wird keinen Leser irre machen.

Von den Lebensumständen der Dichter weiß man eben nicht mehr, als was sie selbst etwa gelegentlich von sich sagen. Die berühmtesten sind Wolfram von Eschelbach, welcher den Parzival und viele andere Gedichte geschrieben hat, Heinrich von Veldeck, der Verfasser einer Aeneide, Reinmar der Alte, zum Unterschied eines Reinmar von Zweter so genannt, der vielleicht sein Sohn war, Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg, der den Tristan übersetzt hat, Hartmann von Aue, der ein Rittergedicht Iwein schrieb, und Konrad von Würzburg, der die

Umarbeitung der Nibelungen gemacht haben soll, welche wir jetzt besitzen. Wer der Kaiser Heinrich war, läßt sich nicht mit Gewißheit angeben; der König Wenzel ist wahrscheinlich derselbe, welcher eine Tochter des Kaisers Philipp von Schwaben zur Gemahlin hatte. Manche Namen sind nur angenommen, so ist es möglich, daß Raumsland und Walther von der Vogelweide eine Person sind, ihre Gedichte sind sich sehr ähnlich, und Walther konnte sich wohl so nennen, der oftmals klagt, daß er seinen Wohnsitz verändern und in ein anderes Land ziehen muß; auch findet sich im Jenaischen Codex ein großes Gedicht unter dem Namen Raumsland, welches Manesse eben so dem Walther gibt. So sind der Diurner und Winli vielleicht eine Person; auch läßt sich vermuthen, daß Chr. von Lupin (ein Thüring) und der Thüring zusammenfallen, da Künstlichkeit der Verse und Gebrauch der Sprache bei ihnen auffallend ähnlich ist.

Ich habe gesucht, die leichtern und faßlichern Lieder voran zu stellen, die sich von selbst erklären, und immer die gleichartigen nebeneinander zu setzen; auch bin ich bemüht gewesen, keinen Ton eines Dichters, der von der Art und Weise der übrigen abweicht, zu unterdrücken, so daß man in diesem Auszuge die schönsten Stücke der Poesie besitzt, welche die Manessische Handschrift enthält. Mit Ulrich von Gutenburg (S. 34) fangen einige dunklere Gedichte an, bis mit Werner von Tuifen (S. 65) mehrere künstliche folgen; die Lieder des Schenken von Limpurg und des von Landegge sind ganz heiter und fröhlich, am jugendlichsten und muthigsten aber die Ulrichs von Lichtenstein; von Trosberg und Ch. von Hamle sind mehr zärtlich und athmen süße Leidenschaft, und R. von Brennenberg (S. 133)

hebt einen ernsten und prächtigen Ton an, dem einige geistliche Lieder folgen, und die edle und männliche Poesie Walthers von der Vogelweide; Reinmar d. A. ist diesem ähnlich, nur erhebt sich seine Poesie nie so hoch, als die seiner Zeitgenossen; Heinrich von Morungen vereinigt fast alle einzelnen Töne der Minnesinger, er ist einfach, zärtlich, leidenschaftlich und spielend, und doch bleibt er sich in allen Gedichten auf eine gewisse Weise gleich, immer edel, immer ein tiefes Gemüth aussprechend. Johann Hadloub ist fast kindisch einfach und unbefangen, er zeigt wenig Poesie und noch weniger Pracht des Ausdrucks, und doch sind alle seine Lieder rührend und zärtlich. Den Beschluß machen dann wieder einige allgemeinere, leicht verständliche Lieder. — Vielleicht ist durch diese Anordnung der Gedichte die ermüdende Verwirrung vermieden, welche leicht ein genaueres Lesen verhindert, wenn gleichartige Gedichte, die doch innerlich verschieden sind, ohne alle Ausnahme nebeneinander stehen.

Den Freunden der deutschen Poesie werde ich versuchen, bei einer schicklichern Gelegenheit, meine Vermuthungen über einige der bekannten Minnesinger, so wie die Anzeige einiger ihrer hauptsächlichsten Werke mitzutheilen.

VI.

Das altenglische Theater.

1811. 1823. 1828.



I.

Es verdient ohne Zweifel eine ernsthafte Untersuchung, woher es rührt, daß die Deutschen nach so manchen ernsten und mißlungenen Bestrebungen noch immer kein eigenthümliches, nationales Theater erhalten haben. Es scheint fast, daß mit der zunehmenden Anstrengung die Sache nur unmöglicher und die Verwirrung um so größer werde, und als wenn die Bemühungen aller Theoretiker wie ausübender Künstler nur neue Mißverständnisse und Hinderungen erzeugten, indem sie die alten aus dem Wege zu räumen suchen. Man möchte fast auf den Argwohn gerathen, daß der Deutsche seine künstlerische Ausbildung zu ernst, gewissenhaft und schwerfällig treibe, und daß der gute Wille von allen Seiten so kräftig eingreife, daß eben dadurch jener schönen Nachlässigkeit und dem geistigen Leichtsinn zu wenig Raum gestattet werde, der ungesehen und unbeachtet auch auf die ernsteren Geschäfte der Welt einfließen will, und um so mehr die holden Spiele der Kunst und Poesie in Bewegung setzen. Vielleicht findet auch hier ein höherer Ernst das Mittel, alle Kräfte und Widersprüche mit einander auszugleichen, und das endlich zu erfüllen, was seit lange alle Bestrebungen haben erzielen wollen.

Als das öffentliche Leben in Europa verschwand, die Volks- und Kirchenfeste, die großen Vereinigungen der Volksmassen bei den Schauspielen der Turniere und fürst-

lichen Feierlichkeiten, das eigenthümliche Leben der Corporationen und der republikanische Geist der bürgerlichen Anstalten, als mit dem Ritterthum der Glanz und das Wunder der Kirche sich verdunkelte, mußte der Mensch, der mehr auf sich, sein Gewerbe und sein Haus angewiesen ward, nothgedrungen sich ein neues Leben erschaffen, und neue Bande und Vereinigungspunkte suchen. Denn alles, was wir Erfindung nennen, nimmt seine Entstehung nur aus dem Drang der Umstände; die Erfindung erscheint, weil die Welt sie fordert. Jene Poesie, die wie das Ritterthum Europa gleichsam zu einer poetischen Familie verknüpfte, war längst verloschen, die Heldensagen vergessen, die süßen Reime von Artus Herrlichkeit und von der Herrschaft der Minne verlacht, wie von bestäubten Antiquitäten regte sich nur noch eine Erinnerung davon unter den spätern Menschen, und man brauchte das Wunder der ältern Welt nur noch zur Parodie und Verspottung; die vollendete Trennung der Kirche entfremdete die Nationen einander noch mehr, und jede suchte sich in eigenthümlichen Künsten, im Studium der Alten, in nationaler Poesie (gleichsam Provinzialpoesie, gegen die ältere gehalten), über den Verlust des großen Gemeinlebens zu entschädigen und zu trösten.

Und so ist seit ungefähr dritthalb Jahrhunderten das Theater fast das einzige Mittel geworden, die Menschen zu einem gemeinsamen Zweck der Lust und Erhebung zu verbinden, diesen Schatten des Lebens hat man immer mehr zu färben und ihm Würde und Wichtigkeit zu geben gesucht, und so wenig wir auch ein Nationaltheater haben, ist das Theater bei uns doch ohne Zweifel Nationalinteresse geworden.

Denn obgleich manche Regierungen und Fürsten sehr viel gethan haben, diese Vergnügungsanstalt zu beschützen,

große und prächtige Schauspielhäuser aufzubauen und Talente auszuzeichnen, so denkt man doch noch nicht daran, wie wichtig diese Einrichtung als Bildungsanstalt für die Nation sein könnte und sollte, da sie fast das letzte Mittel ist, das auf harmlose und heitere Weise die Menschen vereinigt, und sie auf dem Wege der Kunst zum Besten und Edelsten (ganz abgesehen von den gewöhnlichen moralischen Begriffen), zu allen Tugenden als Menschen und Bürger erheben und entzünden könnte.

Nur den Engländern und Spaniern ist es gelungen, ein wahres nationales Theater zu erschaffen. Fast im Entstehen schon wurde das französische ein Hoftheater, und die Italiener sind nur in ihren extemporisirten Maskenlustspielen national zu nennen; Goldoni wurde nachher allgemein beliebt, indem er von den Sitten und dem Wesen des Volkes mit großer Wahrheit einen kleinen beschränkten Theil auffaßte und darstellte; wie wenig Gozzi trotz seines Talents und augenblicklichen Beifalls national gewesen, beweist, daß er schon jetzt in seinem Vaterlande vergessen ist.

In Spanien entstand unbemerkt und ohne Aufwand das Theater aus den Ergötzungen des Volks; edle Dichter bemächtigten sich sogleich der Bühne, ohne ihr die Popularität und Einfalt zu nehmen; Volkssagen, Legenden, Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte füllten das Theater, und früh schon bemerkt man die Anlage zu jener Kunstform, die endlich im Calderon als vollendet erscheint. Ehre, Liebe, Religion sind die begeisternden Motive, die sich durch alle Töne der alten volksmäßigen Romanze und anderer einheimischen Sylbenmaße, so wie jener künstlichen Formen bewegen, die Spanien von den Italienern entlehnt hatte; Charakter steht dem Charakter, Rede der Rede, Begebenheit dem Zufall scharf gegenüber, die auffallendsten

Wechsel und Theaterstreiche, die kühnsten und regelmäßigsten Antithesen begegnen und entsprechen einander, und so baut dieser Dichter die kunstreiche, vollendete und unübertreffbare Intriguenkomödie, so leben in wundervoller Musik seine Helden- und Rittersagen, so begeistern und erheben noch vor allen seinen Meisterwerken seine religiösen Legenden. Die Religiosität, die Begeisterung, das Musikalische sind der Glanz der spanischen dramatischen Poesie, und hier zeigt sich das vollendetste Ebenmaß, die schönste Symmetrie, die aus der Antithese entspringt, alles scharf und glänzend, wie die Verhältnisse einer großen Architektur, die durch Erleuchtung bezeichnet und hervorgehoben werden. Bis auf unbedeutende Abirrungen der neuern Zeit hat sich dieser religiöse, poetische und nationale Sinn im spanischen Drama erhalten.

Auf dieselbe Weise und fast um die nämliche Zeit entsteht das englische Theater, und findet, so zu sagen, gleich im Entstehen seine Vollendung, um bald nachher zu verderben.

Stellen wir das englische Schauspiel dem griechischen gegenüber, so müssen wir es ohne Zweifel romantisch nennen, doch genügt uns diese Bezeichnung nicht, wenn wir es im Verhältniß zum spanischen charakterisiren wollen. Gemein hat es mit diesem die Mischung des Komischen und Ernsten, die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten und die Vorliebe für Gegenstände aus der reichen und poetischen vaterländischen Geschichte; doch sind ihm die Romanze, die religiöse Stimmung, der Enthusiasmus, der auch die einzelnen Theile durchdringt, die Mannichfaltigkeit und das Musikalische der Versmaße fremd; es bestrebt sich im Gegentheil, der Prosa nahe zu kommen, alle Theile deutlich und klar erscheinen zu lassen, ohne daß jener flammende Enthusiasmus

sie erleuchtet, mehr in geschichtlicher Verbindung und Entwickelung als in romantisch musikalischer. Christliche Legenden sind ganz ausgeschlossen, der Sagen der Mythologie und der Ritterzeit finden sich nur wenige und in ganz verschiedenem Costum gedichtet; mit einem Wort: wie der Spanier nach Enthusiasmus strebt, so der Engländer nach geschichtlicher Klarheit, die eben darum kein poetisches Element ganz ausschließt, sich aber eben so wenig der poetischen Begeisterung unbedingt ergibt. Daher hat das spanische Drama nur Eine Form, die sich im Calderon vollendet hat, alles Frühere kann man nur Annäherung und Vorbereitung nennen, und was Lope auf anderen Wegen sucht und versucht, ist meist nur unreif und verworren; vom englischen Schauspiel aber muß man gestehen, daß ein gemeinschaftlicher Sinn und Geist zwar allen Dichterwerken zum Grunde liegt, der sich aber in keinem einzigen Kunstwerke so ganz hat aussprechen können, daß wir sagen dürften: dieses Werk stellt am vollendetsten die Form des Shakspeareschen Schauspiels dar; oder: jenes ist der Gipfel der englischen Kunstform, hier hat sie sich vollendet und alles Uebrige ist nur ein Bestreben nach diesem Ziel, und alles sollte in dieser Form dastehen! — Dieser umfassende historische Sinn hat sich nicht in einer bestimmten Form aussprechen können, denn er ist lebendig, wechselnd, wandelnd, stets von neuem untersuchend und versuchend, spielend, tändelnd und tiefsinnig, allegorisch und oberflächlich; er sucht nicht aus einer Forderung der Poesie den Gegenstand in sich und in etwas Conventionelles zu verwandeln, sondern sich jedem neuen Gegenstande auf eine neue Weise anzuschmiegen: und diesen Sinn nenne ich, im Gegensatz jenes bestimmt romantisch-poetischen, den historisch-poetischen Sinn. Der Engländer hat, wie der Spanier seinen nationalen Grazioso hat, den vaterländischen

Clown, der aber nicht, wie im spanischen, jedem Schauspiele nothwendig ist; im spanischen ist das Tragische und Komische streng geschieden, und wenn auch oft die Ironie des Dichters über seinen wilden und leidenschaftlichen Scenen schwebt, so sind seine Figuren doch in der Leidenschaft durchaus poetisch und erhaben, dagegen der Engländer selbst dem Fluge der höchsten Leidenschaft gern etwas Seltsames beimischt, das an das Komische grenzt und seine Ironie oft in den Mittelpunkt des Schmerzes und der Leiden legt, nicht selten die Episode durch eine neue Episode zu stören scheint und in nicht auffallenden Kleinigkeiten seine Motive verbirgt und andeutet, so daß, wie auch die Bäume unsichtbar aus Luft und Erde ihren Wachsthum ziehen, manche Kritiker die Wurzeln des Gedichtes wohl bemerkt, aber oft aus Mangel an Einsicht als unwesentlich und überflüssig getadelt haben. Dies ist die Ursache, warum Shakspeare zu seiner Zeit und nachher mißverstanden wurde, er, der diesen historischen Sinn seines vaterländischen Drama am tiefsinnigsten und vielseitigsten faßte, dessen wundersame Laune das Sichtbare oft unsichtbar und das Unsichtbare sichtbar zu machen strebt, der spielend alle Töne der Welt verwirrt, um die Harmonie desto schöner wiederherzustellen. Daher kömmt es, daß ein buchstäblicher Nachahmer des Calderon diesem genau seine Zusammensetzung absehen und ein Werk liefern könnte, an welchem sich in Hinsicht der Form nichts ausstellen ließe: der buchstäbliche Nachahmer Shakspeare's hingegen wird sich an Nebensachen, einzelne Scenen oder irgend ein bestimmtes Schauspiel halten müssen, und er wird nichts weniger als eine Shakspearesche Form zu Stande bringen, weil jedes Werk dieses Dichters eine neue Form darstellt; ein solcher Nachahmer, der den Geist der gemeinsamen Formen erfaßt hätte, würde wol etwas

liefern, das jedem Werke Shakspeare's völlig unähnlich sähe.

Hier ist die Stelle, wo der Freund der englischen Bühne mit jenen Gegnern kämpfen muß, die nur Anarchie auf ihr sehen; von hier aus läßt sich entscheiden, warum das Conventionelle des spanischen Theaters ganz etwas Verschiedenes von dem des französischen ist, wie jenes nur entstanden ist, um (wie bei den Griechen auf ähnliche Weise) dem poetischen Enthusiasmus, dem Nationalen, dem Heldenmuth, der Religion, gleichsam festen Boden unterzubauen, und von innen heraus diese Formen mit ewigem Feuer zu durchglühen; da im Gegentheil die Franzosen alles aufgeopfert haben, was das Drama ihrer Nachbarn verherrlicht (ob sie gleich, ohne es einzugestehen, die Form ihrer Tragödie weit mehr von diesen, als von den Griechen entlehnt haben), um die Conventionen, die der Sache fern liegen, ein lebloses Gerippe mit bunten Bändern und tönenden Phrasen aufzuputzen.

Bei den Deutschen hat es vom Anbeginn an einer Gelegenheit gemangelt, ein eigenthümliches nationales Theater zu erschaffen und auszubilden. Sind die Schauspieler und ihre Kunst in unsern Tagen vielleicht überschätzt, so waren sie es im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert zu wenig: es gab nur wandernde Truppen; mit wenigen Ausnahmen war das Theater Ergötzung des gemeinen Haufens, und als die Gelehrten sich dieser verstoßenen Kunst annahmen, fingen sie damit an, das wenige Nationale, das sie vorfanden, und aus welchem wahre Dichter ein Volkstheater hätten bilden können, völlig zu zerstören, eine mißverstandene Kritik einzuführen, bevor es noch poetische Werke gab, und die Nachahmung der französischen Bühne als das einzige Heil der Nation zu empfehlen. Seitdem ist auf mannich-

faltigen Wegen diesem falschen Bestreben begegnet worden, auf der einen Seite sind Dichter und Kritiker zur Nachahmung und Erläuterung der alten englischen Form zurückgekehrt, auf der andern Seite hat sich, zuerst aus Diderot's Mißverständniß der Bühne, eine Zwittergattung des Drama bei den Deutschen verbreitet, die von allem Sinn für Kunst und Schauspiel entblößt ist, indeß ein zeitiger Beherrscher der Bühne alle Formen ohne Kenntniß und Kritik nachahmt, und als Dämagog die Unwissenheit und Anarchie benutzt, um alles, was schlechter Geschmack und Armseligkeit genannt werden kann, auf einige Zeit bei uns einheimisch zu machen.

Die Fastnachtsspiele abgerechnet, können die Komödien und Tragödien des Hans Sachs kaum den dramatischen Werken zugezählt werden, sie sind geistliche oder weltliche Geschichten oder Novellen, in Dialog gesetzt, wie er sich ohne Anstrengung darbietet; die Darstellung ist ohne Kunst verbunden und eingeleitet, und nur selten zeigt sich die Spur eines Charakters. Seine letzte Lebenszeit fällt mit der Jugend Shakspeare's zusammen, und Jak. Ayrer, der nach Hans Sachs lebte und schrieb, hat schon in der dramatischen Kunst einen großen Fortschritt gethan; seine Schauspiele scheinen aber meist Nachahmungen des alten englischen Theaters zu sein, ja er führt sogar in den meisten seiner Dramen einen Narren Jahn auf, den er den engelländischen Narren nennt, und der ganz nach dem Clown geschaffen ist; wir finden bei ihm schon eine Bearbeitung des Hieronimo, oder the Spanish Tragedy, und so sind uns wahrscheinlich in seinem Opus theatricum manche jetzt untergegangene altenglische Schauspiele wie Schatten erhalten. Im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts finden wir in Deutschland eine Truppe, die sich die Englischen Komödienspieler nannten,

herumzogen, an vielen Orten, hauptsächlich in Dresden spielten, und meistentheils Stücke gaben, die Shakspeare's Zeitgenossen, ja dem Shakspeare selbst (wie Titus Andronikus) nachgebildet waren; diese ließen nachher ihre Komödien drucken, und die beiden ersten Theile enthalren lauter altenglische Schauspiele. Es scheint, daß sich in Deutschland der Geschmack an diesen Komödien und ihrer Form erhielt, denn nicht nur, daß die meisten Marionettenspiele (wenn sie wirklich alt sind) aus jener Zeit der Engländer herrühren, und wie der Faust und viele andere unverkennbare Spuren der Nachahmung und Ueberlieferung aus dem Englischen tragen, sondern Holberg konnte im achtzehnten Jahrhundert in seinem Ulysses von Ithaka diese Art der Schauspiele genialisch und lustig parodiren, die er schlechthin nur deutsche Komödien nach dem alten Geschmacke nennt, ob er gleich wahrscheinlich den Shakspeare nicht gekannt hat. Bald nach jener Zeit wurde fast gewaltsam das französische Drama den Deutschen gegeben, und wir finden jetzt nur noch bei den herumziehenden Truppen, die einen Lipperle, oder ähnliche Masken mit sich führen, und bei den Marionetten Ueberbleibsel und Erinnerungen jener nachgeahmten alten Engländer, die bei den Deutschen früher durch einen sehr richtigen Instinkt sich als nationale Schauspiele einheimisch gemacht hatten.

Die Engländer selbst kamen im achtzehnten Jahrhundert zum Shakspeare wie zu einer Antiquität zurück, und der Ruhm, den dieser große Dichter in seinem Vaterlande wieder genoß, verbreitete sich auch nach Deutschland; wir sehen ihn, nachdem die Nachahmung der Franzosen nur kurze Zeit die Bühne beherrscht hatte, übersetzt und — einem großen deutschen Dichter nachschwärmend — eine Menge Autoren von ihm entzündet; allenthalben empfindet man diese ver-

wandte Natur, man sucht sich diese Entdeckung anzueignen, der Kritik sind gegen das französische Drama neue Waffen in die Hand gegeben, und natürlich schließt sich an das aufkeimende Verständniß, aus Mangel nationalen Zusammenhangs und ächter Dichter, so viel Mißverständniß, daß kein Holberg die parodirenden Caricaturen so grotesk hätte hinstellen können, als wir seitdem eine Menge wirklich ernsthaft gemeinter Schauspiele besitzen, die aus Nachahmung des größten dramatischen Dichters entstanden sind.

Seit Schlegels musterhafter Uebersetzung des Shakspeare scheint nun endlich die Zeit eingetreten zu sein, in welcher die Ansichten über diesen Dichter sich mehr berichtigen, und es steht zu hoffen, daß durch das Studium dieser Meisterwerke auch der deutsche Genius endlich auf die wahre Art sich begeistern werde, so daß von hier aus eine Schule entsteht, die ein nationales Theater begründet, das, indem es sich dem großen Britten anschließt, eigenthümlich wird, ohne dessen Zufälligkeiten nachzuahmen, oder wieder in leeren Manieren unterzugehen. So sehr aber Schlegel die Ansicht dieser großen Werke erleichtert hat, so ist dennoch ein tiefes und gründliches Studium dieses Dichters nothwendig, und dazu kann hauptsächlich dienen: jene Werke kennen zu lernen, die vor und neben ihm existirten und den Sinn der Nation erregten, so wie jene Schauspiele, die er selbst in der Jugend dichtete, und die die Engländer aus mißverstandener Kritik und Schonung seines Ruhms (wie sie meinen) nicht anerkennen wollen. Um auf diesem Wege dies Studium zu befördern, habe ich mich zur Herausgabe dieses Altenglischen Theaters entschlossen; zugleich aber sollen diese Supplemente mir als unentbehrliche Belege dienen, um über Shakspeare (in jenem längst versprochenen Werke, das Krankheit zu vollenden hinderte) gründlich sprechen und den

Leser auf diese verweisen zu können. Dieses Buch über Shakspeare und seine Gedichte wird alles oben gesagte deutlicher auseinandersetzen, so wie ich auch nur dort den umständlichen Beweis der Aechtheit jener verkannten Schauspiele führen kann. In diese Sammlung von Uebersetzungen soll aber nur aufgenommen werden, was das Gepräge des ächt Nationalen und Englischen trägt, darum schließen sich von selbst Beaumont und Fletcher aus, die gerade diejenigen waren, welche das alte englische Theater verdarben und zerstörten, so wie Ben Jonson, der vom Standpunkt der Römer ausgehen und auf seine Weise die englische Bühne revolutioniren wollte: natürlich wird auf das noch weniger Rücksicht genommen, was in der letzten Zeit Shakspeare's oder gar nach seinem Tode entstanden ist, weil um diese Zeit das Theater schon eine andere Wendung genommen und das Nationale fast ganz verloren hatte.

Der „König Johann", welcher diese Sammlung eröffnet, ist eins der Jugendwerke Shakspeare's, es ist bei seinen Lebzeiten mit seinem Namen gedruckt, und die Zusammensetzung, die Charaktere, ja jede Zeile tragen so das Gepräge Shakspeare's, daß es lächerlich ist, wenn die Engländer es blindhin dem R. Green, oder Marlow, oder irgend einem andern zuschreiben wollen, nur ihm nicht, dem es zusteht, weil es nach ihrer Meinung so ganz armselig und des Dichters unwürdig ist.

Wenn Schlegel (siehe seine Vorlesungen) den neuern König Johann mit Malone unter die frühern Arbeiten Shakspeare's setzt, so irrt er mit diesem, die Sprache in jenem King John, der in allen Sammlungen des Dichters aufgenommen ist, zeigt deutlich, daß es eine seiner letzten Arbeiten muß gewesen sein; der King John, den Meres (ein Zeitgenosse und Freund Shakspeare's) in einer Schrift

1598 erwähnt, muß nothwendig dieser ältere sein, und darum drückt sich Schlegel auch zu furchtsam aus, wenn er sagt, es habe Wahrscheinlichkeit, daß dieser King John eine Shakspearesche Arbeit sei.

Es ist hier nicht der Ort, weitläufig darzuthun, welche Vorzüge dieses alte Schauspiel (das höchstwahrscheinlich 1589 nach der Zerstörung der spanischen Armada geschrieben ist, weil es schon 1591 gedruckt wurde, also 20 Jahre älter ist, als der neuere King John, den ich 1610 setze) vor dem neueren habe, ungeachtet das letztere eins der berühmtesten des Dichters ist, und viele der trefflichsten Scenen aufweisen kann, die den vollendeten Meister verrathen. Alles, was den Virtuosen und vollendeten Künstler macht, fehlt der alten Tragödie, aber sie ist von einem heroischen Jünglingsgeiste durchdrungen; allenthalben ist das Vaterland und seine Bedrängniß, und der Sieg über die Noth, die Hinweisung auf die künftige glänzende Zeit der Elisabeth, die Ohnmacht der Feinde gegen das einige Land, die Gehässigkeit des Papstthums der Mittelpunkt, auf welchen alle Figuren hinweisen: der jugendliche Dichter ist selbst begeistert; dagegen im neuern Werke die Kunst vorwaltet, und der Meister mit seinem Gegenstande gleichsam spielt, wodurch er Raum gewinnt, alle jene überraschenden und seltsamen Züge in das Gemälde zu bringen, die streng genommen nicht unmittelbar in der Sache liegen, sondern ihr als wundervolle Ornamente dienen; mit einem Wort: der strenge geschichtliche Sinn, der im alten Johann und in den Kriegen der rothen und weißen Rose anzutreffen ist, findet sich nicht in der neuen Umarbeitung des Dichters, ja auch der Hauptcharakter hat am Tragischen eingebüßt, der im alten Schauspiel düster und großartig ist und schon in einigen Stellen auf den Ton des Macbeth hindeutet. Dieses Werk ist in den

Six old Plays on which Sh. founded etc. 1779 abgedruckt, so wie in Steevens' Sammlung der Quartausgaben Shakspearescher Schauspiele; dieser hielt es damals auch für ächt, hat aber nachher ohne alle Noth diese richtige Anerkennung des Werks widerrufen. Im Original besteht es aus zwei Theilen, und der zweite fängt da an, wo die Uebersetzung den vierten Akt beginnt.

Es ist eine Tradition, daß der „Flurschütz von Wakefield" ebenfalls ein Schauspiel Shakspeare's sei. Ich muß gestehen, für mich hat jede Sage wenigstens mehr Gewicht, als die beschränkte Kritik der Engländer, die von ganz falschen Vordersätzen ausgeht und natürlich von dergleichen keine Notiz nimmt. Wenn es nicht von ihm herrührt, so ist es doch ebenfalls ein früheres Werk, denn es wurde schon 1593, und gewiß schon früher gespielt. Der Held des Stücks war eine Lieblingsfigur des Volks, dessen Geschichte jedermann kannte, und noch Percy sagt in seinen Reliquies, bei Gelegenheit der Ballade vom Launcelot, der Gesang von Robin Hood und Georg Green sei so gemein, daß man ihn an jeder Bude finde, weshalb er ihn auch nicht von neuem abdrucken lasse, was ich immer bedauert habe, weil eine so allgemein beliebte Romanze gewiß nicht ohne Poesie und erfreuende Jovialität sein kann. Der Dichter des Schauspiels weicht von der Geschichte ab, welche den Robin Hood unter der Regierung Richard Löwenherzens und seines Bruders Johann erwähnt, er nimmt die Geschichte ganz frei und poetisch und kümmert sich nicht, ob die Chroniken mit seiner Erfindung stimmen, denn sein König Edward soll wahrscheinlich Edward der Dritte sein; mit diesem heitern und populären Fürsten vereinigt er alles Seltsame und alle Lieblingshelden des Volks. Ein König von Schottland ist in die Schönheit der Jáne Barley verliebt, dieser wird von

einem achtzigjährigen Reitersmann, Musgrove, gefangen genommen; Robin Hood geht mit seiner Mariane zum heldenmüthigen Flurschützen, um mit ihm zu schlagen, nachdem dieser schon tapfere Rebellen bezwungen hat; eine ganze Stadt voll heroischer Schuhmacher erscheint mit einer wunderlichen Sitte, welche der Hauptheld alle überwindet und die seinem Ruhm den letzten und schönsten Kranz aufsetzen: etwa wie die ungeheuern Riesen der Deutschen Heldenbücher dazu dienen, die schon bewunderten tapfern Recken zu verherrlichen. Dies Schauspiel ist in der Dodsleyschen Sammlung alter Stücke sehr fehlerhaft gedruckt, und es scheint fast, daß hie und da einige Reden mangeln. Es scheint mir ein Muster einer Volkskomödie,. diese heitere Fröhlichkeit, welche niemals über sich selbst hinausschweift, sondern in den Schranken einer Nüchternheit bleibt, die uns wohl thut; dieser belustigende Clown; der erfreuliche Charakter der Hauptperson, dessen Amtseifer und Heldenmuth mit wenigen sanften Zügen so anmuthig geschildert ist, der Geist, der das Ganze umspielt: alles ist so, daß Shakspeare sich dessen auf keine Weise zu schämen hätte, wenn wir gleich kein anderes Stück von ihm aufzeigen können, das auf ähnliche Art gearbeitet ist.

Der „Perikles“ ist aus der Jugendzeit Shakspeare's, nach einem sehr alten Volksroman, Apollyn von Tyrus, welcher durch ganz Europa verbreitet war; Gower, ein Zeitgenosse Chaucers, dichtete diese alte Geschichte neu, und darum erscheint er im Schauspiel als Vorredner und Chor. Das Zauberhafte, welches durch die unmittelbare Vermischung des Epischen und Dramatischen entsteht, der grelle Wechsel der Scenen, die seltsame Geschichte und der glänzende Schluß machten, daß noch in Shakspeare's letzten Jahren dieses Werk seiner Jugend das Entzücken des Londoner Publikums

ward, zum großen Verdruß Ben Jonsons und seiner Anhänger. Die Vortrefflichkeit des letzten Aktes hat sogar die englischen Kunstrichter bewegen müssen, dies Schauspiel für ein ächtes anzuerkennen; zu Shakspeare's Zeit und in den nächsten Jahren nach ihm hat niemand es bezweifelt, daß es von ihm gedichtet sei.

Beim Uebersetzen bin ich allenthalben dem Originaltexte so genau als möglich gefolgt.

Ich will nur den Leser aufmerksam machen, daß es, auch in seinen früheren Dramen, Shakspeare's Art ist, eine Anrede, oder ein Nomen proprium, und wenn es auch vielsylbig ist, oft nur als eine Sylbe, oft gar nicht im Verse mitzuzählen, eben so auch die Interjektionen oder Redensarten, die manchmal als Interjektionen gebraucht werden, so wie er auch die Namen selbst auf verschiedene Weise im Verse aufführt, bald Perikles, bald Periklès u. s. w.; zuweilen aber läßt er im Gegentheil eine Pause, welche er sich denkt, als eine Sylbe mitzählen, wodurch der Vers scheinbar irregulär wird. Hätte Steevens auf diese Kleinigkeiten mehr Acht gegeben, so brauchte er sich in seinen Ausgaben nicht so oft durch sir, oder why u. dgl., oder durch Auslassungen zu helfen, um den Vers wieder in Ordnung zu bringen. Selten nur beim King John, mehr aber beim George Green, welcher sehr nachlässig gedruckt ist, habe ich mir durch Emendationen helfen müssen; dagegen habe ich die Verbesserungen des Herrn Steevens, Malone und Farmer fast nirgend beim „Perikles" brauchen können, weil sie nur gesucht haben, den originalen Text zu verderben, der gar nicht so corrupt ist, wie sie uns wollen glauben machen, wovon sich auch jeder Kenner beim nähern Studium dieses Schauspiels überzeugen kann. In der Entdeckungsscene des letzten Akts habe ich bei der Stelle:

— What country woman? here of these shewes?
M. No, nor of any shewes —

welche freilich schwierig ist, die Verbesserung *shores*, so sehr sie sich auch auf den ersten Anblick empfiehlt, nicht angenommen, sondern ich habe die Verse etwas freier übersetzt, und dadurch die alte Leseart zu erklären gesucht, die mir, ungeachtet ihrer Härte, doch den richtigen Sinn zu geben scheint.

Diejenigen kritischen Leser, welche der Autorität Malone's und Steevens' mehr als mir glauben wollen, und deshalb den King John als unächt verwerfen möchten, muß ich auf mein Werk über Shakspeare verweisen, wo sie die Behauptungen, die hier nur hingeworfen werden konnten, mit Gründen werden bestätigt finden.

II.

Es gibt viele Gemälde, die den Liebhaber und Kenner gleich sehr anziehen und befriedigen; viele aber sind auch nur dem letztern interessant, der in ihnen entweder die große Absicht schätzt, wenn der Meister sie auch nicht ganz erreichen konnte, oder die ihm darum wichtig erscheinen, weil sie gerade von irgend einem bestimmten großen Künstler herrühren, welcher wol, selbst in nicht ganz gelungenen Versuchen, die nähere Erklärung seiner spätern Meisterwerke unbewußt niederlegt. Im ersten Falle kann eine gewisse Härte, Rohheit und Unbehülflichkeit, die den gewöhnlichen Liebhaber zurückschreckt, dem Kenner vielleicht als groß und erhaben dünken, weil er einsieht, daß es dem Künstler nur noch an Uebung, oder selbst an gutem Willen gebrach, diese Größe und Tiefe mit der Schönheit zu vereinigen: im letztern Falle

aber werden ihm selbst Schwächen und Fehler wichtig und belehrend, denn kein Künstler tritt als ein vollendeter auf, kein Zeitalter hat plötzlich ohne Vorbereitung klassische Werke hervorgebracht. Den innerlichen geschichtlichen Zusammenhang, der allein alle Widersprüche erklärt, zu fassen, sich alle Werke eines großen Geistes als Ein Werk, und alle Geister, scheinen sie noch so widerstrebend, als den nothwendigen Zusammenhang Eines Gemüthes klar vorzustellen, ist die Aufgabe aller Kunstgeschichte. Kein Dichter wird in diesen Hinsichten so interessant und lehrreich, als Shakspeare, wenn man die Werke seiner Jugend mit denen seines Alters vergleicht; seine Verwandlung ist beim ersten Anblick so unbegreiflich, daß mehr als ein Säkulum zwischen seinen ersten und letzten Arbeiten zu liegen scheint, wir mögen nun die dramatische Kunst und Geschicklichkeit, oder seine Ansicht der Poesie und des Menschen, oder nur die Art betrachten, wie er die Sprache behandelt; darum, hoffe ich, soll es den Freunden dieses Dichters nicht unlieb sein, hier zwei seiner frühesten Jugendwerke kennen zu lernen, die uns seine Individualität und den Gang seiner Ausbildung näher vor das Auge rücken.

Der „Lokrine" ist nach meiner Muthmaßung eins der frühesten seiner dramatischen Gedichte. Es scheint mehr als einmal auf die Unruhen hinzudeuten, die England durch die Parteien erlitt, die sich für die Marie Stuart von Schottland bilden wollten; es ist also wahrscheinlich vor der Hinrichtung dieser Königin geschrieben, als man schon fremde Landungen und Angriffe von außen befürchtete. Bei diesem Trauerspiel, wie beim König Johann, muß der jetzige Leser sich immer auf den Standpunkt des damaligen patriotischen Engländers versetzen; denn die Sorge um die geliebte Königin, die Furcht vor Meuterei und fremden Einfluß, vor der Wiederherstel-

lung der verhaßten früheren Religionsverfolgung beschäftigte und ängstete alle Gemüther. Ich bezweifle fast, daß der Lokrine jemals ist gespielt worden, er trägt so sehr das Gepräge eines jungen Dichters, der das Theater wenig kennt, der sich immer im höchsten Schwunge erhalten will, der die nothwendige Steigerung und Senkung der Affekte und des Tons vorsätzlich vernachläßigt, und mit bewundernswürdiger Energie seine Personen diese tönend poetische, oft gewaltsame Sprache von Anfang bis zu Ende reden läßt, der zugleich seine ganze Schulgelehrsamkeit bei jeder Gelegenheit ausschüttet, daß man wol auf die Vermuthung kommen muß, der jugendliche Shakspeare habe es gedichtet, so wie er nach London gekommen war. Die Ungeschicklichkeit des Werkes muß auch dem blödesten Auge auffallen, aber zu verwundern ist es, daß auch niemand die wahren und großen Schönheiten des Gedichtes, seinen heroischen Ton, seine große Gesinnung, die ächte Poesie vieler Stellen, den ergreifenden Patriotismus und das Bestreben, die uralte Sage auf die höchste und würdigste Weise darzustellen, hat bemerken wollen. Die Einwürfe gegen seine Aechtheit sind unbedeutend, und es wäre doch wirklich seltsam, wenn ein Gedicht, gleichsam wie ein Embryo, die meisten spätern Werke Shakspeare's enthalten könnte, wenn ein prüfender Blick sein Gemüth auch hier wieder erkennen muß, wenn es seine Vorliebe für das Bizarre und Gigantische so deutlich beurkundet, ja wenn die meisten Reden den Ton vom rauhen Pyrrhus im Hamlet nur wiederholen (eine Tirade, die wol aus einem früheren Schauspiele des Dichters ist): und das Werk nach allem diesen doch von einem andern Dichter sein könnte. Daß er es 1605 von neuem drucken ließ, als man in England wieder eine Spanische Armade fürchtete, daß er es vermehrt und verbessert herausgab (wie



der Titel sagt) und es mit seinem Namen W. S. bezeichnete, beweist um so mehr, daß es von ihm geschrieben sein müsse (denn hier einen unbedeutenden Dichter, Wentworth Smith, finden wollen, da alles Uebrige für Shakspeare spricht, ist gar zu willkürlich), auch beweist dies zugleich, daß er von seinen Jugendarbeiten wol anders denken mochte, als seine Commentatoren. Bei dieser neuen Auflage sind ohne Zweifel manche Verse, die auf die Zeitumstände anspielen, hinzugekommen, vorzüglich aber die schönen gereimten Stanzen im vierten Akt, die an seine Sonette und an Venus und Adonis so bestimmt erinnern, daß diese allein schon die Aechtheit des Schauspiels beweisen könnten. Die Uebersetzung des Lokrine rührt nicht ganz von mir, sondern zum Theil von einem Freunde her. In der fünften Scene des zweiten Akts habe ich mir in der ersten Rede Humbers die Umstellung einiger Verse erlaubt.

Karl II. von England besaß einen Band Schauspiele mit dem Namen Shakspeare's überschrieben, unter welchen sich, neben andern, von wenigen ältern Engländern nur für ächt angenommen, auch der „Lustige Teufel von Edmonton" befindet. Rührt ein solcher Wink oder solche Tradition aus einer Zeit her, in welcher ein Dichter wie Shakspear gewissermaßen vernachläßigt war, sprach also weder Eigennutz, noch Sucht zum Paradoxen ein solches Wort, sondern geschah es, wie hier, ohne alle äußere Absicht, so wird der Kritiker einen solchen Wink gewiß beachten, und um so mehr, wenn das Werk selbst ihn mehr als einmal bestimmt an Shakspeare erinnert. Es muß um 1600 geschrieben sein, und fällt sehr mit dem Ton der Lustigen Weiber (vorzüglich der erstern Ausgabe) zusammen: die beiden Gastwirthe sind wie einander nachgeahmt; die erste Scene ist sehr im Geiste des großen Dichters, eben so wie die prosaischen Charaktere;

die Nacht im Walde ist meisterhaft mit ihren Verwirrungen dargestellt. Es ist ganz in seiner Art, daß die Anstalten der Geisterwelt ziemlich überflüßig werden (wenn nicht einige Scenen verloren gegangen sind), eben so wie die weise Nüchternheit; daß keine seiner Figuren mehr Raum einnimmt, als sie nothwendig haben muß, z. B. die Gemahlin des Arthur, Dorkas, die Ja und Nein sagt, nachdem die Gelegenheit Veranlassung gibt, ohne doch aus dem Hintergrunde des Gemäldes hervorzutreten. — Dieses Lustspiel war übrigens bis zu Shakspeare's Tode ein Lieblingsstück des Volks, und es ist zu bedauern, daß der zweite Theil verloren gegangen ist, in welchem sich Peter Fabel wahrscheinlich ganz aus den Stricken des bösen Feindes befreit. Die letzte Scene hat etwas Dunkles und Verworrenes, weil in jenen alten Abdrücken fast niemals Nachweisungen in Ansehung der Scene oder des Spiels gegeben werden, weil Leser vorausgesetzt wurden, die der Aufführung selbst oftmals beigewohnt hatten. Es scheint, um die nachsetzenden Ritter irre zu führen, hat man dem fremden Gasthofe sein Schild abgenommen und den Schmidt Schmuck als Ritter Georg über die Thür des Hauses gesetzt, so erscheint er auch wahrscheinlich am Schluß des Stückes wieder, der Schmidt und das wirkliche Schild des Gastwirth Blague standen dann wol auf der obern Bühne, oder dem sogenannten Balkon des Theaters. Es ist uns kein Schauspiel aus jener Zeit ganz verständlich, wenn wir uns nicht die Form und Einrichtung der damaligen Bühne genau vorstellen können, und ich muß die Leser hier wieder auf jenes Werk über Shakspeare verweisen, in welchem ihnen die Beschaffenheit des Theaters ziemlich anschaulich werden soll. — Mit den Reden eines phantastischen Gastwirths und seiner Kameraden muß jeder Uebersetzer sich hie und da einige Freiheiten nehmen, wenn

er nicht unverständlicher als sein Original werden will. Dies Lustspiel ist in Dodsleys Sammlung alter Schauspiele von neuem abgedruckt.

Fühlt man bei den zweien Tragödien vom King John, welche Kluft zwischen ihnen liegt und welche Revolutionen im Gemüthe des Dichters vorgegangen sein müssen, so ist dies noch mehr der Fall, wenn man den hier übersetzten „König Lear" mit jenem vergleicht, den er 1605 geschrieben hat; doch konnte man dort streiten, welchem King John man den Vorzug geben möchte, so wird im Gegentheil beim Lear die allgemeine Stimme für den neuern unbedingt entscheiden müssen. Der Leser erstaune nicht zu sehr, daß ich es wage, dem Shakspeare ein älteres Schauspiel vom König Lear zuzuschreiben, was selbst von keinem der früheren Engländer geschehen ist, als noch keine falsche Kritik die Stimme führte, denn dies ist kein plötzlicher Einfall, sondern das Resultat einer langen und oft wiederholten Prüfung. Es findet sich in diesem Schauspiel so durchaus seine Sprache, man trifft alle seine Angewöhnungen wieder, die er nie ganz abgelegt hat, gewisse Wendungen und Redefiguren, gewisse Manieren, wie z. B. die Wächter im letzten Akt, Mumfords Rede an die Armee, und dergleichen mehr, daß man sich überzeugen muß, es sei von ihm geschrieben; und daß kein Engländer es schon früher anerkannt hat, rührt nur daher, daß sie den Shakspeare niemals im Zusammenhange und ohne Vorurtheil gelesen haben. Auch über diese Behauptung kann ich auf diesem beschränkten Raum keine genügende Rechenschaft geben, denn es kommt vorzüglich darauf an, Shakspeare's Sprache gehörig zu charakterisiren und ihre Epochen richtig zu sondern. Glücklicherweise besitzen wir von ihm „Richard III.", ein unbezweifeltes Werk, in welchem sich alle frühere Manier und Sprache des Dich-

ters vereinigt und am glänzendsten ausspricht, sein „Cromwell" (der ohne Noth für unächt gehalten wird) belehrt uns über die Eigenheiten seiner Jugendwerke, so wie vieles in seinen Bürgerkriegen, daß er gern diesen niedrigen, ruhigen und behaglichen Ton angibt und durchführt, ja hat er doch späterhin auch ein ganzes Lustspiel: Taming of a Shrew, und seinen meisterhaften London Prodigal in dieser Sprache verfaßt. Diese stille, unanmaßliche Weise, dieses Geringe, fast Unbedeutende, findet sich oft in seinen größten Compositionen theilweise wieder, aber noch haben es die Kritiker in jenen oben genannten Werken nicht genug gewürdigt und nicht einsehen wollen, wie sehr sich Shakspeare auch in dieser Art gefiel, und früher wie später wol ganze Werke so dichten konnte, daß sie denen ziemlich unähnlich sehen, an welche wir uns gewöhnt haben; denn freilich muß man sich bei diesem alten Lear ja nicht das einfallen lassen, was unkritische Leser und Kritiker wol zuweilen bei Veranlassung irgend einer Verwunderung sprichwörtlich haben Shakspeareisch nennen wollen: dunkle übertriebene Bilder, wilde Exclamationen, ungeheure Theatereffekte o. d. gl., womit sie in der Regel nur ein Erschrecken, Nichtbegreifen und Mißfallen, das mit der Sprache nicht herauswill, haben bezeichnen wollen; denn von allem diesen finden sie hier das Gegentheil. Wenn sich im Lokrine die höchste Anstrengung zeigt, wenn er eine pomphafte und oft schwülstige Sprache spricht, und sich mit ungeheuern Bildern schmückt, so sehen wir hier im Lear den Dichter die entgegengesetzte Bahn betreten; wir hören eine Sprache, die sich fast nie über den Boden erhebt, gewöhnliche Phrasen, nur wenige Bilder, und ohne kühne Ausmalung: fehlt es dem Lokrine an einem eigentlichen Mittelpunkt der Geschichte, so ist hier im Gegentheil fast alles nur auf den Mittelpunkt hingearbeitet, auf die

Mörderscene des dritten und auf die Erkennung des vierten Aktes, alles Uebrige ist gleichsam Einleitung zu diesen Auftritten; unbehülflich rückt die Handlung vor, die vielen Monologe müssen gewissermaßen als so viele Prologe oder Chorus dienen. Doch sieht man das Bestreben, systematisch im Drama zu verfahren; scharf gesondert sind schon die Charaktere, die Schwestern sehr bestimmt und Cordelia edel und liebenswürdig gezeichnet; im Mumford regt sich schon die Lust und Laune des Biron und Benedikt, schwach noch und wie unbewußt. Die Freundschaft des Perillus, die Erkennung zwischen Lear und Cordelia ist schön und pathetisch und im ganzen Stück keine überflüssige Ausbeugung, kein Vergessen des Gegenstandes, alles richtet sich dahin, die oft genannte Kindesliebe und Kindespflicht ins Licht zu setzen. Freilich fällt das Werk, dem ungeheuern furchtbaren Gemälde gegenüber, zusammen, welches der Künstler in seiner vollendeten höchsten Kraft dichtete, aber es ist eben um so lehrreicher, dem Gange eines solchen Geistes nachzugehen, dessen Bildung eine langsame, sich oft verwandelnde und in sich zurückkehrende war; dieser alte Lear ist sorgsam, fast ängstlich von einem zaubernden Jünglinge geschrieben, der noch wenig wagt; er fällt zwischen Lokrine und King John, ja ist vielleicht dem Lokrine zunächst, wenigstens unbedingt eine seiner frühesten Arbeiten. Man hat so oft gewünscht, dies große Genie gleichsam in der Wiege überraschen zu können, hier ist nach meiner Meinung die Gelegenheit dazu, und um so lehrreicher, weil sie sein erhabenstes Werk zur Vergleichung gegenüberstellt. Dieser alte Lear gleicht jenen alten gemüthlichen Gemälden, in denen der Künstler der Zeichnung und des Gegenstandes noch nicht mächtig ist, die aber durch ihre Treuherzigkeit und Liebe rühren, und die gewiß der wahre Freund der Kunst so

wenig mit Verachtung von sich weiset, daß er sich vielmehr hüten muß, nicht die mechanische Ungeschicklichkeit selbst für liebenswürdige Alterthümlichkeit und Ausdruck des Gemüthes, wenigstens auf eine Zeitlang zu halten. Ich bin erfreut, deutschen Lesern meine Meinung darlegen zu können, die unbefangen genug sind, zu prüfen, und denen nicht Vorurtheile lieber sind, als der Dichter und die Wahrheit. — Dieses Schauspiel ist in den Six old Plays sehr correkt gedruckt, 1605; gespielt ist es 1593, und gewiß schon früher. Das Original hat keine Abtheilung der Akte.

III.

Als ich im Jahre 1817 England besuchte, war meine hauptsächlichste Absicht darauf gerichtet, mich mit den Werken einiger Autoren bekannt zu machen, die ich in Deutschland nirgend finden konnte, und welche auch in England, weder im Buchhandel noch bei Antiquarien zu haben sind. Shakspeare, so wie die Sammlungen der Dichter nach ihm, die unter Elisabeth und Jakob lebten, Einzelnes von Drayton, Daniel und Andern findet sich, wenn es auch nicht in allen Bibliotheken anzutreffen ist. Ziemlich bekannt ist die Dodsleysche Sammlung alter Schauspiele so wie deren neuere Fortsetzung; auch Fletcher, Jonson und Massinger; doch ist von älteren Sachen bei weitem nicht alles und auch nicht das Wichtigste gedruckt. Eben so selten aber als kostbare Manuskripte sind jene Quartausgaben alter Schauspiele, von denen sich die meisten im brittischen Museum und in Cambridge befinden. Schon seit lange hatte ich eine oberflächliche Kenntniß von diesen durch kurze und unkritische Nachrichten der englischen Commentatoren des Shakspeare.

Es werden von diesen einzelne Verse und Stellen zur Erläuterung des Dichters citirt, und, um die authentischen seiner Werke von den unächten zu unterscheiden, wird auch zuweilen auf jene Schauspiele hingewiesen, die ihm eine ziemlich alte Tradition zugeschrieben hat. Das letztere immer nur kurz, absprechend und ohne Kritik, ja selbst ohne die Erörterung, aus welcher der Leser sich selbst eine Meinung oder Ansicht bilden könnte.

Bei meiner Ankunft in London war meine dringendste Angelegenheit, mir das Recht zu verschaffen, auf dem britischen Museum seltene Drucke und Manuskripte benutzen zu dürfen. Ich muß es dankbar rühmen, daß die Vorsteher dieser großen Anstalt mir freundlich und befördernd entgegenkamen, auch traf ich einen deutschen Freund als einen der Bibliothekare, dessen Gefälligkeit, aufopfernder Fleiß und liebevolle Unterstützung mir alles erleichterte, und dem ich hiermit noch einmal öffentlich meinen herzlichen Dank sage; dem Sohn unseres bekannten Schlichtegroll, welcher seitdem nach Deutschland zurückgekommen und jetzt in Baiern angestellt ist. So gelang es mir denn, was ich als eine besondere Vergünstigung anerkennen muß, daß man mir vergönnte, diejenigen Werke, die mir die wichtigsten schienen, genau und ganz kopiren zu lassen, und mein junger Freund Schlichtegroll schrieb nach dieser Erlaubniß mit eigener Hand ein noch nie gedrucktes Manuskript, das schwer zu lesen war, für mich ab. Nur wer dergleichen selbst versucht hat, aus unsicherer, abbrevirter Currentschrift zu kopiren, weiß eine solche Mühe und Aufopferung zu würdigen; und nur ein Gelehrter, der seit Jahren schon viel nur um eine bestimmtere Nachricht eines merkwürdigen Codex gegeben hätte, auf den seine Neugier seit lange gespannt war, kann die freudige Rührung theilen, mit der ich nach

einiger Zeit die eben so saubere, als correkte Abschrift von Freundeshand betrachtete. So bin ich nun im Besitz von 14 vollständigen merkwürdigen Schauspielen in Handschrift, und von 10 bis 12 anderen Alterthümern habe ich mich mit größern oder kleinern Fragmenten begnügt.

Am wichtigsten waren mir unter diesen Alterthümern diejenigen, von denen ich annehmen durfte, daß sie auf dem Theater der Hauptstadt geherrscht und Glück gemacht hatten, zu der Zeit, als Shakspeare wol erst kürzlich nach London gekommen war: weil es diese Versuche sind, die das Volk und die nachfolgenden Schriftsteller stimmten, denen der große Dichter sich anschloß, indem er sie nachahmte, und welche seit mehr als zwei Jahrhunderten, ungeachtet mancher Widersprüche und vielfacher späterer Entartung, das begründet und ausgebildet haben, was wir die englische Schule der dramatischen Kunst nennen müssen; eine Schule und Form, die, wie ich schon sonst behauptet habe, sich uns Deutschen ebenfalls aneignet und uns die natürlichste ist, im Gegensatz des später ausgebildeten und beschränkten französischen oder spanischen Theaters. Zunächst wandte ich meine Aufmerksamkeit auf diejenigen Schauspiele, die man wol hier und da, früher und später, dem großen Dichter selbst als Jugendversuche, oder als Mitarbeiter befreundeter Autoren zugeschrieben hat; und da ich die Seichtigkeit der englischen Kritik schon längst zu durchschauen glaubte, welche dem Dichter einen Oldcastle, Cromwell, den alten König Johann, oder gar die Bürgerkriege der beiden Rosen abspricht, so war meine Neugier auf diese nicht beachteten und verworfenen Stücke um so gespannter, vorzüglich, weil mir ihr Studium zu meinem Werke über Shakspeare schon seit Jahren unentbehrlich war. Diese Dramen ließ ich alle kopiren, so wie einige theatralische Werke von des Dichters

späteren Zeitgenossen, von denen ich, so viel es nur irgend meine Zeit erlaubte, viele mit Aufmerksamkeit durchlas, und meine Ueberzeugung bestätigt fand, daß in dem Zeitraume von 1580 ungefähr bis 1620 die englische Bühne einen Reichthum von Formen, den verschiedensten Tönen, von Volkssagen, bürgerlichen Tragödien und Komödien, fantastischen Geburten, heroischen und poetischen Schauspielen besaß, die heiter, witzig, ausgelassen und tiefsinnig waren: so wie nicht minder andere im geringeren aber erfreulichen Style, von denen uns im Verhältniß nur wenige der Zufall gerettet hat, da das Meiste, besonders aus den früheren Jahren, untergegangen ist. In dieser Periode, welche vierzig Jahre umfaßt, entwickelt sich Dicht- und Schauspielkunst aus ihrer Kindheit, reift zu einer Vollendung, wie sie nirgend in der neueren Zeit in Europa stattgefunden hat, und beginnt auch schon zu sinken.

Von den ersten Anfängen jener Dichtkunst haben wir nur wenig übrig, weil die Schauspiele wol größtentheils extempore gespielt wurden, und wenn ein Dichter seine Erfindungen auch niederschrieb, schwerlich damals vermuthen konnte, daß seine Gedanken auch für die Nachwelt etwas Interessantes enthalten möchten.

Die moralischen Dramen, die noch früher fallen, oder diejenigen Stücke, die eine polemisch-religiöse Tendenz haben (und deren wurden vorzüglich unter Eduard VI. viele geschrieben), können wir hier nicht mitzählen. Noch weniger jene Versuche, welche Gelehrte oder Studirende auf der Universität dichteten, und welche auch dort häufig aufgeführt wurden. Zu diesen gehört der ohne inneren Werth berühmt gewordene Gorboduc des Lord Sackville, von dem man häufig die Entstehung der englischen Bühne abgeleitet

hat *). Merkwürdig bleibt Promos und Cassandra von Whetstone, in der Zeit geschrieben, als Shakspeare noch ein Kind war: dieses Stück **) (welches denselben Inhalt hat, wie des großen Dichters Measure for Measure) schwebt gewissermaßen zwischen der gelehrten Manier und jener volksmäßigen, von welcher hier allein die Rede sein kann.

Es scheint wol, daß Schauspieler, eine Art Menschen, die wenig von den Zigeunern und umstreifenden Taschenspielern verschieden waren, schon seit dem Regierungsantritt der Königin Elisabeth durch alle Theile des Reiches zogen. Sie wurden abwechselnd verfolgt und geduldet, Magistrate und Richter, Edelleute und Barone sahen ihnen, der Ergötzlichkeit wegen, durch die Finger, ob sie gleich, nach der Strenge, dem Gesetz verfallen waren. Eine genaue Aufsicht war um so nöthiger, da bei den verschiedenen Parteien, bei dem Kampf der religiösen Sekten, unter dem Vorwande des Schauspiels aufrührische Gesinnungen und Verleumdung der Regierung unter das Volk verbreitet werden konnten.

Seit dem Sturz der Hierarchie, als die Kirchenfeste, Processionen, so viele öffentliche Feierlichkeiten, und mit diesen zugleich viele Volksaufzüge und Ergötzlichkeiten aufgehört hatten, mußte nothwendig, nachdem erst die Lust am Kampfe, die Freude am neuen Besitz geschwächt und beruhigt war, etwas an die Stelle treten, was den Haufen wieder, in großen Massen versammelt, erfreuen konnte. Wie nothwendig dergleichen für alles ächte Leben sei, wie vortheilhaft es nicht nur auf die Moral und Kraft des gemeinen Mannes, sondern auch mittelbar auf die Bildung der höhern Stände wirke, haben unsere früheren Gesetzgeber

*) S. Dodsley's old Plays.
**) S. Six old Plays.

meist eingesehen. Haben diese Versammlungen der Lust und des Scherzes auch oft für den gewöhnlichen Moralisten, oder den Zartfühlenden unserer Tage, der nur einen wohlerzogenen Spaß gestatten will, etwas Sonderbares oder Wildes beim ersten Anblick, so hat doch die Erfahrung bewiesen, daß alles besser sei, als jenes finstere Brüten der Einsamkeit, dem sich seit der Reformation so manche Gemeinen überlassen wollten, um ihr durch Frömmigkeit geläutertes Leben von allem rohen Unrath zu säubern. So war die Bärenhetze für die Engländer ein sehr beliebtes Schauspiel, ein eigenes rundes großes Gebäude in des Paris Garten war dazu eingerichtet, welches zu Zeiten auch zu Komödien gebraucht wurde. Hahnenkämpfe wurden damals, wie noch jetzt, von vielen gerne gesehen. Athleten zeigten sich in Kraft und Ringkunst: Fechter und Tänzer gaben zum Ergötzen der Menge Schauspiele in künstlichen und oft gefährlichen Stellungen. Aber auch der Mai wurde poetisch bewillkommt und gefeiert;, auch der Pachter und Bauer hatte seine ländlichen Feste. Das Schießen mit dem Bogen war noch allgemein, Wettrennen wurden besucht, und im Winter fanden in der Nähe des Kamins Mummereien, oder sonst kindisch häusliche Spiele statt.

Gewiß ist es, abgesehen von aller poetischen Vorliebe für ältere Zeit, daß old England zu den Zeiten der Elisabeth ein weit lebenslustigeres Volk, zu Witz und Scherz mehr geneigt, auferzog, als wir es jetzt dort gewahr werden. Mit der puritanischen Revolution verschwand auch dieses Treiben und mußte einer mißverstandenen Frömmigkeit Platz machen. Der alte Sinn fand sich auch nach Herstellung der königlichen Würde nicht wieder, und so wie die Insel an Macht und Reichthum zugenommen hat, so hat sich auch mit diesen eine gewisse Pedanterie des Lebens

dort entwickelt, die nach und nach in trockene Gleichförmigkeit alles Individuelle aufzulösen droht.

Alle jene Feste hatten mehr oder minder einen dramatischen Charakter. Je festlicher, je heiterer eine Anstalt eingerichtet werden soll, um viele zugleich anzuregen und zu erfreuen, um so dramatischer wird sie von selbst, um so mehr nimmt sie den Charakter eines Schauspieles an. Können sich ja selbst die religiösen Feierlichkeiten, wenn sie recht ins Leben treten sollen, dieser Form nicht ganz entziehen.

Da sich der Trieb zum Schauspiel nicht mehr hemmen ließ, so schien es billig, unter einer mäßigen Aufsicht dem Volke diese Lust zu gönnen. Und so wurde in den späteren Jahren der Elisabeth die Einrichtung getroffen, daß einige der vornehmsten Herren des Hofes eine gewisse Anzahl von Schauspielern unter ihre Protection nahmen. So entstanden in London einige Truppen, welche auch die Erlaubniß hatten, das Land mit ihren Spielen zu besuchen. Die Lords scheinen von dieser Protection keinen Vortheil genossen zu haben, sie gaben im Gegentheil einem jeden Mitgliede ihrer Truppe jährlich einen Mantel, der ihr Wappen auf dem Ermel trug. Die Livree, in welcher zu Zeiten die Schauspieler gingen, hatte nichts Herabwürdigendes, wie es in unsern Tagen sein würde, denn selbst Edelleute und alles, was zum Hause eines wichtigen Mannes gehörte, trug manchmal dieses Abzeichen, um kenntlich zu machen, daß man ihm angehöre.

Vielleicht wurden erst um 1580 einige Schauspielhäuser in London und den Vorstädten erbaut. Es scheint, daß ein reicher Mann zum Bau und zur Einrichtung von mehreren beitrug: Henslow, der Schwiegervater des nachher berühmt gewordenen Schauspielers Edward Allen. Er zog wenigstens von den Aufführungen mehrerer Truppen

seinen Vortheil. Und dem sehr verwirrten und mangelhaften, unorthographisch und mit Unwissenheit geschriebenen Tagebuch dieses wohlhabenden Bürgers, welches uns ein glücklicher Zufall erhalten, und das Malone großentheils in seiner Geschichte der englischen Bühne bekannt gemacht hat, verdanken wir das Wichtigste und Zuverlässigste, was wir von jenen Zeiten wissen. Freilich immer wenig genug.

Durch die Aufhebung der Klöster waren viele Menschen in das Leben geworfen, die, da sie nicht mehr in diesen ruhigen Versorgungsanstalten sich dem Vergessenwerden oder einer stilleren Gelehrsamkeit widmen konnten, jetzt und auch in der späteren Generation angewiesen waren, von ihren Talenten und Kräften guten oder bösen Gebrauch zu machen. Erst wurden die Gegenstände der neuen Religion in größern oder kleinern Schriften abgehandelt. Als sich aber die Zeit mehr beruhigt hatte, bedurfte das Volk, welches durch diesen wichtigen Streit zum Lesen und Denken war angeführt worden, anderer Nahrung. Mit der Reformation hatte sich die neuerfundene Kunst des Buchdruckens verbreitet, und so benutzten heitere und scharfe Geister den erwachten Trieb, Pamphlets und Broschüren aller Art, Romane, Dichtungen, selbst pasquillantische Schriften über die Hauptstadt und England auszubreiten. Gute Köpfe bemächtigten sich auch der neuen Theater des Schwans, der Rose und anderer, die weniger Zulauf hatten.

Diese Theater selbst hatten eine bestimmte Form, ganz abweichend von unserer jetzigen, deren Einrichtung wir von den Italienern überkommen haben, und die nur für das französische sogenannte correkte Drama paßt. Die ältere Gestalt der Bühne, die im Wesentlichen in Frankreich, Spanien und Deutschland, in ganz Europa dieselbe war, schrieb sich noch von der Vorstellung der Mysterien her, die in

allen Ländern gespielt wurden *). Diese alte Einrichtung, übereinstimmend in den Hauptsachen mit der atheniſchen Bühne, mag vielleicht ein Abkömmling jener herrlichen Scene gewesen sein. Sie blieb bei den Engländern bis unter Karl II. einheimisch, in Amsterdam erhielt sie sich noch bis in das achtzehnte Jahrhundert, und die spanischen Autos wurden noch später durch eine ganz ähnliche Anstalt verwirklicht. Diese Form der Bühne gebar ohne alle Theorie die Form des neuern europäischen Drama, das sich ebenfalls in seiner innern Gestaltung den Mysterien anschloß. Diese Form, welche Mannichfaltigkeit, Episoden, das Komische neben dem Tragischen zuläßt, ist uns Neuern eben so naturgemäß, eben so historisch wie im Gemüth begründet, als es nur immer die Bühne der Griechen den Athenern und Hellenen sein konnte. Wo etwas Großes Reife, wo das Schöne seine Vollendung suchte, hat es immer in England, Deutschland und Spanien diese Form wiederfinden und erstreben wollen. Nur mit der abweichenden Bühne der Franzosen, als diese sich Conventionen ergab, die nicht in der Kunst selbst liegen, als die erstorbene und verwirrte Welt sich bei ihnen, den Rathlosen, in der Poesie Raths erholen wollte, und die Völker ihre Vorzeit schon vergessen, oder sich gewöhnt hatten, mit vornehmem Blicke auf sie hinabzusehen, entstand jenes Streiten und Hadern, welches zu keinem Resultate führen konnte, indem man die Griechen und Aristoteles, die man nicht verstand, und also deuten mochte, wie man wollte, zu Schiedsrichtern des Kampfes herbeiführte. Die Form des griechischen Drama ist eine

*) Was ich hier nur kurz andeute, wird in meinem versprochenen Werk über Shakspeare weitläufig und, wie ich hoffe, genügend ausgeführt.

vollendete, in sich und der Kunst begründete, von den Griechen nach ihrem Wesen nothwendig ausgebildet. Obgleich nur die allerwenigsten ihrer Produkte auf uns gekommen sind, so belehren uns doch diese hinlänglich, wie mannichfaltig und verschieden sich auch in dieser scheinbaren Beschränkung die Aufgabe der Poesie gestalten konnte, und der seit einiger Zeit vernachlässigte Euripides gibt uns allein schon hierüber sehr wichtige Aufschlüsse. Dieser Form gegenüber steht die zweite, eben so richtige und kunstgemäße, die des neuern europäischen Theaters, welche in England durch Shakspeare ihre höchste Vollendung erreichte, eben so klassisch (im ächten Verständnisse des Worts) wie die griechische. Seit wir freilich die alte Bühne eingerissen und eine neue, ganz ungeziemende aufgebaut haben, auf welcher uns statt der Kunst Wirklichkeit, und statt der poetischen Täuschung ein gaukelndes Hintergehen als die Aufgabe der Poesie erscheint, thun sich Widersprüche hervor, die sich die alten Dramatiker nicht konnten träumen lassen. Muß sich unsere gaukelnde Gemäldeausstellung erst bei jeder Zwischenscene (welche oft unbedeutend, vorübergehend, die Aufmerksamkeit zerstreuend sein soll) verwandeln, so wird schon dadurch eine Wichtigkeit auf sie gelegt, und eine Erwartung veranlaßt, die den getäuschten Zuhörer nachher um so verdrießlicher stimmt. Ich kann hier nur in der Kürze diese Gedanken andeuten, um darauf aufmerksam zu machen, wie noch immer aus diesem Mangel innerer Anschauung des Kunstwerks, und weil die Wenigsten unser jetziges Theater aus der Phantasie entfernen können, der meiste Tadel und das Nichtverständniß des Shakspeare, selbst bei den Engländern herrührt.

Von den frühesten Schauspielen vor 1580, oder von noch ältern können wir nur vermuthen, wie sie mögen be-

schaffen gewesen sein. Wir können auch von keinem der wenigen Stücke, die auf uns gekommen sind, die Zeit genau angeben, in welcher sie zuerst sind aufgeführt worden. Wann Shakspeare das Theater als Schauspieler betreten hat, ist eben so wenig zu bestimmen; in jenem Werke über ihn werde ich aber meine Meinung und die Gründe für sie darlegen, daß er wahrscheinlich viel früher für die Bühne geschrieben hat, als man gewöhnlich von ihm glaubt, daß er wol zu den frühesten Theaterdichtern jener neueren Periode gehört.

Der berühmteste jener Tage war ohne Zweifel Robert Green. Ein glückliches Talent, ein heiterer Geist, eine lebendige Imagination charakterisiren alle seine Schriften, die er ohne sonderliches Studium oder große Anstrengung in die Welt warf. Er war ein Vielschreiber, der mannichfaltige Gegenstände, und keinen unglücklich, in der kurzen Zeit seines wilden Lebens behandelte. Er schrieb Schauspiele, Gedichte, erbauliche und moralische Schriften, von denen manche den Charakter des Romans, andere den der Satire tragen; in einigen schildert er wol sein eigenes Leben und dessen Verirrungen; in andern spricht er ganz deutlich seine Reue und Zerknirschung auf ergreifende Weise aus. Diese moralisch-poetischen Schriften behaupteten noch lange nach seinem Tode ihren Ruhm bei Hohen und Niedern, zum Verdrusse Ben Jonsons und anderer Kritiker.

Das Geburtsjahr dieses merkwürdigen Mannes, der als einer der Gründer des englischen Theaters zu betrachten ist, kann nicht angegeben werden, es muß aber um 1550 fallen, vielleicht nur wenig später. Er genoß eine gelehrte Erziehung und war so glücklich, in früher Jugend in Gesellschaft anderer junger Leute Italien und Spanien besuchen zu können. Wir erfahren aber aus einem seiner

Bücher (The Repentance of Robert Green), daß er auf dieser Reise sich wilden Ausschweifungen ergeben habe. Nach seiner Rückkehr war er 1578 in Cambridge Bachelor und 1583 Master of arts. Er scheint im folgenden Jahre auf kurze Zeit eine Pfarrstelle in der Grafschaft Essex verwaltet zu haben. Er gab sie aber bald wieder auf, und war vielleicht, wie mancher gelehrte Abenteurer jener Tage, Schauspieler; doch auch nicht lange, denn kurz nachher verheirathete er sich mit einem liebenswürdigen Mädchen und lebte mit ihr einige Jahre in stiller Glückseligkeit auf dem Lande. Er selbst erzählt seine Geschichte in einem Pamphlet, Never too late, welches 1590 erschien *): nur weiß man nicht, wie vieles man in diesen Beschreibungen für Wahrheit oder poetische Erfindung halten soll. Aber schon 1586 verließ er diesen ruhigen Aufenthalt, um noch sechs Jahre in London ein wüstes, regelloses und aufgespannt poetisches Leben zu führen, welches grell mit Schwelgerei und Elend, Erhebung des Gemüthes und tiefer Selbstverachtung und Zerknirschung abwechselte. Im schrecklichsten Elend, von Reue zerrissen, arm und verachtet starb er 1592 in seinen besten Jahren: ein Mann, von der Natur bestimmt, die Freude seiner Zeitgenossen, der Stolz seines Landes zu werden.

Der berühmte und berüchtigte Marlow war sein vertrauter Freund, so wie der Satirenschreiber Nashe: auch Georg Peele, der Dichter, gehörte zu seinen näheren Bekannten.

Von seinen Pamphlets, moralischen und vermischten Schriften wissen wir so ziemlich die Zeit ihrer Entstehung, sie sind auch noch in den Sammlungen von Seltenheiten

*) S. Drake. T. I. 480.

anzutreffen, und verdienten alle wol von neuem zugänglich gemacht zu werden, weil sie für das Studium der Sprache und in vielen andern Hinsichten sehr merkwürdig sind. So lange die Engländer aber an dieser kranken Vorliebe für Seltenheiten leiden, ist daran nicht zu denken: denn was sie von diesen Sachen wieder aufgelegt haben, ist, da sie nur wenige Exemplare drucken, fast eben so rar, wie die alten Ausgaben. Alles, was ich von diesem Autor in London gesehen habe, schien mir wichtig und nicht jene wegwerfende Kritik zu verdienen, mit der ihn Ben Jonson und andere abfertigen.

So sehr er als moralischer Schriftsteller gelesen und gekannt war, so allgemein beliebt waren auch seine Schauspiele. Aber von diesen sind nur die wenigsten gedruckt, und die Zeit, wann sie geschrieben, wann sie zuerst aufgeführt sind, läßt sich jetzt gar nicht bestimmen. Zwei Ursachen veranlassen die Seltenheit der ältesten Schauspiele. Die Eigenthümer der Schauspielhäuser fanden es vortheilhafter, die Volkskomödien, je mehr sie sich des Beifalls erfreuten, nicht durch den Druck bekannt und alltäglich zu machen; auch rechnete man erst später die Schauspiele zu dem, was man Literatur oder Poesie nannte: viele sprechen noch in späteren Jahren als von einer Lächerlichkeit, gesammelte Komödien unter dem Titel Works herauszugeben. Von einer Anzahl vortrefflicher Schauspiele besitzen wir also nur sehr wenige, bis später die Werke Jonsons, Shakspeare's und Fletchers gedruckt wurden, als der Meister, die die Zeit beherrscht haben. Wir besitzen manches von Heywood, Massinger, und im britischen Museum gibt es eine große Anzahl englischer alter Schauspiele, so wie auf der Universitätsbibliothek von Cambridge, aber die meisten sind neuer, als Green und Marlow. Am wenigsten ist

von den Autoren gedruckt worden, die in dem Solde des guten Herrn Henslow standen *).

Bei Green's Leichtigkeit zu arbeiten ist es keinem Zweifel unterworfen, daß er viele Schauspiele geschrieben hat. Von den wenigen, die vor 1592 gedruckt sind, würde ihm vielleicht eine ernstere Kritik manche zusprechen müssen. Das berühmteste und populärste seiner Schauspiele war der Pater Baco, im Jahr 1591 (wie wir aus Henslow's Liste sehen) in London gespielt, aber gewiß nicht dazumal zuerst; das Stück mag schon alt gewesen und vielleicht um 1588 oder noch früher geschrieben sein.

Einen wüthenden Roland brachte er auf die Bühne; ein beliebtes Volksstück jener Tage, und welches sehr merkwürdig ist, ob es gleich nicht die heitere Trefflichkeit des Baco erreicht.

Ein Jakob IV. von Schottland so wie ein König Alphonsus von Aragon sind nur schwach, seinen Hiob habe ich in London nicht antreffen können. Daß man ihm die schöne Emma, die Müllertochter, zuschreiben will, geschieht ohne Grund, da die Behandlung in diesem Stücke ganz von der seinigen abweicht.

Der Magus „Pater Baco", welcher die Sammlung dieser alten Schauspiele eröffnet, ist ein so joviales Werk, so mannichfaltig, launig, und in der Laune so edel gehalten, daß man es vortrefflich nennen kann. Es begreift sich, wie es, gut gespielt, ein Lieblingsstück des londoner Publikums werden und lange bleiben mußte; auch wieder, wie schwer und wie leicht es dem großen Shakspeare ward, da er schon

*) Dies ist auch für die Kritik Shakspeare's nicht unwichtig. Bei der Untersuchung über die sogenannten unächten Stücke wird dieser Umstand heller beleuchtet werden.

so glückliche Vorbilder fand. Schwer, da die Aufgabe nicht jeder lösen konnte, diesen gleich zu kommen, und leicht, da seinen mannichfaltigen Bestrebungen so glücklich und auf die rechte Weise vorgearbeitet war.

Schon früh galt der berühmte Baco für einen Zauberer. Diesen alten Volksglauben hat der Dichter sehr glücklich benutzt und daran eine liebliche Novelle von einem schönen Landmädchen geknüpft, welcher sich ein reicher Graf vermählt, nachdem der Prinz von Wallis seine Leidenschaft bezwungen hat. Dieser heirathet die spanische Prinzeß, und der deutsche Kaiser Friedrich bringt bei dieser Gelegenheit einen andern großen Mathematiker und Zauberer, Jakob van der Mast mit, um mit den Engländern zu disputiren. Der deutsche Kaiser (Friedrich II. der Hohenstaufe) ist sonderbar genug gezeichnet, und sehr verschieden von dem wirklichen. Seinen gelehrten Freund kenne ich nicht, und habe mich vergebens nach bestimmteren Nachrichten von ihm umgethan. Das Gedicht schließt sehr edel mit einer poetischen Prophezeiung auf die glücklichen Zeiten der Elisabeth; eine Verehrung, ja Vergötterung der Königin, die sehr häufig in Prologen oder Epilogen jener alten Stücke, oft bis zur übertriebenen Schmeichelei gesteigert, wiederkehrt, die aber doch nur Stimme des Volks war, welches sich keinen bessern Herrscher wünschte.

Dieses Stück gleicht in seiner lieblichen Harmonie manchem jener alten Gemälde aus einer Zeit, bevor die Kunst ihre höchste Vollendung erreicht hatte. Diese sind, als man ganz in neuer Manier und conventionellen Formen untergegangen war, vergessen gewesen und seitdem, als der Sinn für das Bedeutsame und Poetische wieder erwachte, von vielen überschätzt worden. In der Poesie ist eine solche Uebertreibung weniger zu besorgen. Es fehlt in dieser heitern Landschaft

den gemüthlichen Figuren, ungeachtet ihrer poetischen Bedeutung und mimischen Beweglichkeit, noch jene dreiste und großartige Entfaltung der Glieder, sowol in den komischen wie in den ernsteren Scenen, die die Gemälde Shakspeare's so wunderbar verherrlicht. Wo wir das Letztere wahrnehmen, vermissen wir ohne Schmerz diese Goldumfassungen, diese leuchtenden Farben, die uns an diesem früheren Bildwerke bezaubern. Daß Shakspeare sehr jung schon vieles beabsichtigte, was außerhalb dem Bereiche seiner Zeitgenossen lag, ist es eben, was seinen frühern Werken zuweilen jene genialische Ungeschicktheit gibt, an welcher nur große Geister leiden können. Auch Marlow findet die befriedigende Harmonie des Green in keinem seiner Werke, er will das Ungeheure, Riesenhafte, und fällt darüber oft in das Schwülstige und Wahnsinnige, seine Tragödie ist mehr blutig und grausam als tragisch, es ist oft, als hörte man einen Verrückten faseln, wenn der Dichter seine tragischen Personen gerade die höchsten Töne will anschlagen lassen. Und doch muß selbst die strenge Kritik einräumen, daß sein Jude von Malta ein großartiges Werk, und sein Eduard II. fast eine vollendete Tragödie zu nennen sei. Dieser heftige und wahrhaft poetische Geist, vielleicht mit noch größeren Talenten, als R. Green, ausgestattet, erreichte die Periode seiner Reife nicht, er überlebte seinen bedauernswürdigen Freund nicht lange und starb, auch ein Opfer seines ausschweifenden Lebens, auf eine gewaltsame Art.

Dem aufmerksamen Leser wird es nicht entgehen, welche mehr als oberflächliche Aehnlichkeit der Pater Baco mit dem Flurschützen von Wakefield, George Green hat. (S. mein Englisches Theater, 1. Band.) Die Anordnung, die Laune, die Sprache, die Art, die mythologischen Bilder einzuführen, die Liebeserklärungen, die Schilderungen, alles kommt

überein, und im Original noch auffallender, als es der Uebersetzer hat wiedergeben können. Ich bin jetzt, nachdem ich noch mehr als damals von den Schriftstellern dieser ältern Zeit gelesen habe, überzeugt, daß jenes vortreffliche kleine Lustspiel ebenfalls von R. Green ist. Stoße man sich übrigens nicht daran, daß hier wie dort (und auch bei andern Verfassern, auch bei Shakspeare) unschuldige Landmädchen eine gewisse mythologische Gelehrsamkeit zeigen. Diese Kenntniß war damals wirklich ziemlich allgemein verbreitet, die Stadtfeste, Aufzüge, die moralischen und allegorischen Feierlichkeiten, alle beliebte Gedichte und Romane sorgten dafür, die Kenntniß der griechischen Gottheiten zu verbreiten und zu erhalten. Wie man wol ehemals in unsern Büchern die Landfräulein mit Gellert bekannt sein ließ, wie sie jetzt in den Schilderungen ihrer Bildung Schiller schätzen müssen, so verhielt es sich damals mit den mythologischen Namen, die jetzt freilich manche Leserin, selbst von höherem Stande, sich wird müssen erklären lassen.

Das zweite Stück dieser Sammlung, „Arden von Feversham", ist vielleicht nicht viel jünger, als das vorige. Wenigstens war es im Jahre 1592 schon ein beliebtes Volksschauspiel. Es wurde auch in diesem Jahre gedruckt.

Beim ersten Anblick zeigt sich hier mehr als eine Aehnlichkeit mit dem Schauspiele Greens. Dieselbe Lust an Erinnerungen der Mythologie, ein ähnlicher Periodenbau, auf ähnliche Art die ausgesponnenen Gleichnisse. Dringt man aber tiefer ein, so überwiegt und verdrängt das Ungleichartige jene erste scheinbare Aehnlichkeit. Vers und Sprache sind weniger harmonisch und wohllautend, der Dichter hat mehr zu kämpfen, die Gedanken auszudrücken, aber seine Gedanken und Gefühle gehen auch schon tiefer, ergreifen

mehr, suchen oft schon das Wunderbare, und Wort und Ausdruck wollen deshalb nicht immer folgen.

Feversham ist ein kleines freundliches Städtchen in Kent, nicht weit von Rochester, zwischen Canterbury und London. Man übersieht, wenn man von der letzten Stadt durch Feversham reiset, vorher auf der Höhe die ganze Gegend, sieht unten, jenseit der Stadt, die Themse fließen, die hier schon sehr breit und dem Meere ähnlich ist; bei hellem Wetter unterscheidet man im Flusse die Insel Shepey ganz deutlich. — Die Ermordung des Arden, eines Edelmannes dieser Stadt, die unter Eduard VI. im Jahre 1550 geschah, machte in der Gegend sowol wie in der Hauptstadt großes Aufsehen. Die englischen Chroniken erzählen alle diese Begebenheit, und der Dichter, der sich, wie es scheint, an Ort und Stelle noch näher von den Umständen unterrichtet hat (die Sache war kaum erst vor 40 Jahren geschehen), verschmäht die gering scheinenden Zufälle und viele Kleinigkeiten nicht (die freilich nur einem so poetischen Auge sichtbar werden), um uns so früh das ächte Muster einer bürgerlichen Tragödie zu geben, um aus allen diesen unbedeutenden Geringfügigkeiten ein Gemälde zu bilden, das uns eben durch die Wahrheit tief erschüttert, dessen große moralische Gesinnung tief eindringt und eine so überzeugende Kraft entwickelt, wie es so manche spätere Dichter bei viel größeren Anstalten und mit weit mehr Anstrengung nicht vermocht haben.

Arden ist unruhig, sein Freund tröstet ihn, und bald darauf sehen wir die Verschwörung seines Weibes und ihres unwürdigen Buhlen gegen sein Leben. Alice, obgleich von guter Familie, ist als Frau eben so unwissend, wie es Mosbie ist; sie meinen, ein Maler könne den Mann durch ein Bild, das andern unschädlich bleiben solle, vergiften.

Diesem albernen Maler wird die Dienstmagd zum Lohne versprochen, die zugleich die Schwester des Geliebten ist. Der Maler hat indeß der Frau ein grobes Gift gegeben, das sie dem Manne, der nach London reiset, in die Suppe thut; er merkt den widrigen Geschmack und die Absicht mißlingt. In London, im Gedränge, fern von der Heimat, soll nun die Unthat geschehen. Gewissenlose Mörder werden gedungen. Diese lauern dem Manne auf, ein Zufall rettet ihn. Jetzt soll der eigene Diener, welcher auch durch den künftigen Besitz der Magd geködert wird, die Thür des Gasthauses offen lassen, und so den Herrn seinen Mördern überliefern. Es ist Nacht, der furchtsame Diener denkt sich die Ermordung so lebhaft, daß er in Schauder und von Angst getrieben um Hülfe ruft. Ein großer, wahrhaft tragischer Moment. Franklin und Arden erwachen, sie verschließen die Thür, und der günstige Augenblick für die Bösewichter ist wieder verloren.

Mosbie indessen, in Erwartung des glücklichen Ausgangs, macht Plan über Plan; um sicher zu sein, müssen noch andere in Zukunft fallen, ja Alice selbst ist ihm nur todt unschädlich. — Hier wird man unwillkürlich an König Johann, auch Richard III., selbst den spätern Macbeth erinnert. — Sie hat indessen bereut; eine tief tragische Scene, ihr Zwist und die endliche Versöhnung.

Die Mörder finden es jetzt am sichersten, ihrem Schlachtopfer unterwegs aufzulauern. Er ist auf der Themse zurückgereist, muß aber unten das Schiff verlassen, um über Wiese und durch Gebüsch nach Feversham zu gelangen. Indem sie ihn auf der Matte erschießen wollen, kommt Lord Cheiny, der auf der Insel Shepey wohnt und eben nach Hause eilt; er lädt Arden zu sich ein. Am folgenden Tage verspricht dieser seinen Besuch. Es fällt so dicker

Nebel, daß er, indem er über die Matte und zur Fähre geht, wieder von den Bösewichtern verfehlt wird. Da alles verunglückt, sucht Mosbie, als Arden zurückkehrt, Streit mit ihm, die Gedungenen eilen hinzu, um Arden in der Verwirrung niederzustechen; dieser aber, tapferer und geschickter, verwundet Mosbie, die feigen Mörder fliehen. Alice weiß den unglücklichen Mann zu bereden, alles sei nur Scherz gewesen; er ist schwach genug, sich mit seinem elenden Gegner wieder zu versöhnen. Eine unausweichliche Nothwendigkeit zwingt die Verbrecher, die Unthat im eigenen Hause des Mannes zu verüben; als sie geschehen ist, verlieren alle die Fassung und stürzen der Entdeckung blindlings entgegen. Alles dieses ist groß und erschütternd gemalt, mit unbeschreiblicher Treue, und doch ist die Beklemmung, die so leicht eine Criminalgeschichte hervorbringt, fast in allen Theilen vermieden. Mit großer Weisheit zeigt uns der Dichter vom Anfange, wie die Anstalten so schlecht getroffen werden, daß sie versagen müssen, oder auch zugleich die Entdeckung herbeiführen. Wir sehen aber eben so deutlich, daß die handelnden Personen, falls ihnen selbst ihr Anschlag gelänge, wenn sie selbst ihre Schwäche und die beängstigenden Gefühle bewältigen könnten, doch nicht glücklich oder ruhig sein würden: der gelungene Mord würde nur der Prolog anderer Mordthaten sein, bis zur Selbstzerstörung. Eine Lehre, die uns Shakspeare immer wieder bei jeder Gelegenheit so eindringlich predigt.

Die Charaktere sind mit großem dramatischen Verstande entworfen und durchgeführt, ganz der Sache angemessen, um die Begebenheit möglich zu machen, und niemals ihre Sphäre verlassend. Arden, ein schwacher gutmüthiger Mann, seinen Zweifeln und Besorgnissen preisgegeben, am Gefühl gekränkter Ehre fast verblutend, und doch wieder

beim schwächsten Anschein nur gar zu geneigt, seinen Argwohn zu beseitigen, der aber bald darauf desto stärker wiederkehrt. Das ächte Gemälde eines Unglücklichen! Er verzeiht fast zu leicht, eben weil das Gleichgewicht seines Gemüthes schon gestört ist. So friedlich er ist, so erscheint er doch als ächter Edelmann, tapfer und entschlossen, wenn die Gelegenheit ihn aufruft. Habsucht ist der schlimmste Flecken in seinem Charakter, aber dennoch erscheint er uns durch das ganze Gedicht edel und liebenswürdig.

Alice, seine Gattin, zeigt weit mehr Charakter. Ihre Verirrungen haben ihr eine Gefühllosigkeit gegeben, durch welche nur einmal und dann am Schluß wieder ein besserer Sinn aufleuchtet. — Mosbie ist immer gemein und schlecht, eine von den Erscheinungen, bei welchen es unbegreiflich wird, wie sie so oft bei schönen und fein erzogenen Frauen Glück machen können. Hier ist es eben die dunkle Verblendung einer verächtlichen Leidenschaft, die nicht selten den Augen der Beobachtenden wie eine Bezauberung erscheint. — Michael, der Diener, ist aus jenen Widersprüchen zusammengesetzt, die sich so häufig bei Menschen seiner Gattung finden, die sie, mehr noch als ihr Gewissen, den forschenden Gerichten überliefern; bald schlimm, bald gut, fast immer ohne Ursach und innern Zusammenhang, wodurch ihre Thaten so oft den Charakter des Blödsinnes oder Wahnwitzes annehmen; wie jeder wissen wird, der sich nur etwas mit Criminalgeschichten bekannt gemacht hat.

Unvergleichlich dünkt mir die Schilderung jener Mörder, denen für Geld jedes Leben feil ist. Immer prahlerisch, alle Welt, ja sich selbst mit ihrer Grausamkeit bedrohend, und, wenn die Gelegenheit da ist, feige, oder den Kopf und die Fassung verlierend.

Daß der Goldschmidt nach den englischen Gesetzen auch

dem Gericht verfällt, kann uns hart und unpassend dünken. Wenn er hier nicht so ausdrücklich schuldig ist, so sehen wir doch vorher, wie gern er Hehler und Käufer von gestohlenen Sachen ist, und die Strafe findet ihn hier bei einer That, in die er ziemlich unwissend verwickelt wird.

Wenn ich diese bürgerliche Tragödie in Plan, Charakter und Ausführung vortrefflich nenne, so will ich damit nicht jeden kleinen oder größern Auswuchs, jeden übertriebenen Ausdruck, oder lahmen Vers rechtfertigen.

Und der Autor?

Das Trauerspiel ist anonym auf uns herabgekommen, ich habe bis jetzt nirgend eine frühere Andeutung gefunden. Die alte Quartausgabe gehörte zu den größten Seltenheiten in England, als es im Jahre 1770 einem gewissen Jakob in Feversham einfiel, es von neuem drucken zu lassen und in einer schwachen Vorrede, hauptsächlich durch wenige nichtsbeweisende Parallelstellen, zu behaupten, es rühre von Shakspeare her. Malone und andere Commentatoren des großen Dichters haben natürlich ihr Gespött mit Mr. Jakob, dessen Vorrede, wenn sie allein das Fundament ausmachen soll, leicht zu vernichten ist. Da die Kritiker nun überdies das Werk, wie so viele alte Schauspiele, ja selbst so manche anerkannte des großen Dichters, ganz schlecht und albern finden, so ist es bei diesen unerschütterlichen Vorurtheilen nicht zu verwundern, wenn keiner die Sache näher untersucht, ja das Stück selbst nur aufmerksam gelesen hat.

Je mehr man sich aber darin vertieft, es studirt, nicht blos obenhin lieset, je näher tritt die Ueberzeugung, daß es dennoch kaum von einer andern Feder, als der Shakspeare's herrühren könne. Wenn man sich den alten König Johann vergegenwärtigt, Cromwell und den Londner Verschwender, so findet man in diesen und in manchen andern frühern

beim schwächsten Anschein nur gar zu geneigt, seinen Argwohn zu beseitigen, der aber bald darauf desto stärker wiederkehrt. Das ächte Gemälde eines Unglücklichen! Er verzeiht fast zu leicht, eben weil das Gleichgewicht seines Gemüthes schon gestört ist. So friedlich er ist, so erscheint er doch als ächter Edelmann, tapfer und entschlossen, wenn die Gelegenheit ihn aufruft. Habsucht ist der schlimmste Flecken in seinem Charakter, aber dennoch erscheint er uns durch das ganze Gedicht edel und liebenswürdig.

Alice, seine Gattin, zeigt weit mehr Charakter. Ihre Verirrungen haben ihr eine Gefühllosigkeit gegeben, durch welche nur einmal und dann am Schluß wieder ein besserer Sinn aufleuchtet. — Mosbie ist immer gemein und schlecht, eine von den Erscheinungen, bei welchen es unbegreiflich wird, wie sie so oft bei schönen und fein erzogenen Frauen Glück machen können. Hier ist es eben die dunkle Verblendung einer verächtlichen Leidenschaft, die nicht selten den Augen der Beobachtenden wie eine Bezauberung erscheint. — Michael, der Diener, ist aus jenen Widersprüchen zusammengesetzt, die sich so häufig bei Menschen seiner Gattung finden, die sie, mehr noch als ihr Gewissen, den forschenden Gerichten überliefern; bald schlimm, bald gut, fast immer ohne Ursach und innern Zusammenhang, wodurch ihre Thaten so oft den Charakter des Blödsinnes oder Wahnwitzes annehmen; wie jeder wissen wird, der sich nur etwas mit Criminalgeschichten bekannt gemacht hat.

Unvergleichlich dünkt mir die Schilderung jener Mörder, denen für Geld jedes Leben feil ist. Immer prahlerisch, alle Welt, ja sich selbst mit ihrer Grausamkeit bedrohend, und, wenn die Gelegenheit da ist, feige, oder den Kopf und die Fassung verlierend.

Daß der Goldschmidt nach den englischen Gesetzen auch

dem Gericht verfällt, kann uns hart und unpassend dünken. Wenn er hier nicht so ausdrücklich schuldig ist, so sehen wir doch vorher, wie gern er Hehler und Käufer von gestohlenen Sachen ist, und die Strafe findet ihn hier bei einer That, in die er ziemlich unwissend verwickelt wird.

Wenn ich diese bürgerliche Tragödie in Plan, Charakter und Ausführung vortrefflich nenne, so will ich damit nicht jeden kleinen oder größern Auswuchs, jeden übertriebenen Ausdruck, oder lahmen Vers rechtfertigen.

Und der Autor?

Das Trauerspiel ist anonym auf uns herabgekommen, ich habe bis jetzt nirgend eine frühere Andeutung gefunden. Die alte Quartausgabe gehörte zu den größten Seltenheiten in England, als es im Jahre 1770 einem gewissen Jakob in Feversham einfiel, es von neuem drucken zu lassen und in einer schwachen Vorrede, hauptsächlich durch wenige nichtsbeweisende Parallelstellen, zu behaupten, es rühre von Shakspeare her. Malone und andere Commentatoren des großen Dichters haben natürlich ihr Gespött mit Mr. Jakob, dessen Vorrede, wenn sie allein das Fundament ausmachen soll, leicht zu vernichten ist. Da die Kritiker nun überdies das Werk, wie so viele alte Schauspiele, ja selbst so manche anerkannte des großen Dichters, ganz schlecht und albern finden, so ist es bei diesen unerschütterlichen Vorurtheilen nicht zu verwundern, wenn keiner die Sache näher untersucht, ja das Stück selbst nur aufmerksam gelesen hat.

Je mehr man sich aber darin vertieft, es studirt, nicht blos obenhin lieset, je näher tritt die Ueberzeugung, daß es dennoch kaum von einer andern Feder, als der Shakspeare's herrühren könne. Wenn man sich den alten König Johann vergegenwärtigt, Cromwell und den Londner Verschwender, so findet man in diesen und in manchen andern frühern

Compositionen Ton und Sprache wieder. Am meisten aber charakterisirt den großen Dichter jenes tiefe moralische Gefühl, welches das Gemälde so tiefsinnig und ernst beleuchtet, so daß es nicht allein durch seine Schrecken wirkt, welches auch ein gewöhnlicheres Talent hätte hervorbringen können. Wie Schattengestalten liegen schon manche große Gedanken des Macbeth hier im Dunkeln, Anklänge aus dem dritten Richard sind nicht selten, einige Töne aus andern Gedichten des Meisters. Der Kenner wird manche Uebergänge bemerken, die diesem geläufig sind, eine gewisse Art, die Gedanken zu wenden oder abzubrechen. — Doch sei es hier mit diesen Andeutungen genug, das Werk mag selber für sich sprechen. Es bleibt merkwürdig, wenn es auch ein ganz unbekannter Dichter geschaffen haben sollte.

Ich zweifelte nicht, diesen neuen Abdruck in London anzutreffen. Es war aber eben so unmöglich, ihn zu finden, als die erste Quartausgabe, so daß ich auch dieses Schauspiel auf dem Museum copiren ließ. Vor einigen Jahren machte mir mein Freund, Herr Schall in Breslau die Freude, es mir als ein Geschenk, nebst einer noch seltneren Originalausgabe der Fair Emm (die im zweiten Bande erscheinen wird) zu senden. Letztere befindet sich ebenfalls unter meinen Manuskripten. — Herr Schall selbst hatte schon für die Bekanntmachung einige Akte dieses Trauerspiels übersetzt, hat aber nachher diese seine Arbeit verlegt oder verloren.

Lillo, ein Goldschmidt in London, machte sich um das Jahr 1740 als Dichter bekannt. Sein Georg Barnwell, oder der Kaufmann von London, erhielt den größten Beifall. Diese bürgerliche Tragödie, so einfach geschrieben, mit den Zufälligkeiten des gewöhnlichen Lebens, erschien vielen damals als ein Meisterwerk, sie glaubten hier das wahre

Bild der großen Natur zu erkennen, das sie so schmerzlich seit lange in conventionellen Tragödien und leerer Wortpoesie vermißt hatten. In Deutschland erregte dieses Stück noch größere Sensation. Es war das erste, welches die Alexandriner und französischen Trauerspiele aus ihrer Ruhe und sicheren Autorität aufstörte. Die Verehrer dieses, bei uns neuen, englischen Geschmacks erhoben das Schauspiel über alles; die Rührung, die es damals hervorbrachte, muß außerordentlich gewesen sein, man sieht es vorzüglich aus der Art, wie Gottsched und die Rechtfertiger der alten Schule diese neue Erscheinung aufnahmen. Es wurde in Deutschland wie in England ein eigentliches Volksstück, es war jedermann, selbst dem Niedrigsten bekannt, der sich auch sonst um das Theater nicht kümmerte. Etwa erst seit dreißig Jahren ist es bei uns völlig von der Bühne verschwunden. Von diesem Lillo rührt auch die unglückliche Neugier (The fatal curiosity) her, die auf dem deutschen Theater niemals hat Glück machen wollen. Es ist dieselbe Geschichte, welche sich auf eine wirkliche Begebenheit gründen soll, die Werner seitdem in seinem vierundzwanzigsten Februar vorgetragen hat. Lillo's letzter Versuch (den er nicht ganz endigte) war eine Umarbeitung der alten Tragödie des Arden von Feversham. Er hat nur wenig vom alten Dichter beibehalten, ist in dessen Absichten und den Charakter des Werkes gar nicht eingedrungen, kurz, hat die alte Dichtung zerstört, ohne etwas Tüchtiges an dessen Stelle erschaffen zu können. Diese Umarbeitung ward nach des Verfassers Tode 1759 aufgeführt, machte aber gar kein Glück.

Neben den Universitäten, deren Versuche auf die wahren Dichter der Nation, wie schon oben gesagt ist, gar keinen Einfluß äußerten, hatte sich auch, schon früher als die Volksbühne, gewissermaßen ein Hoftheater gebildet. Die Knaben,

welche in der Kapelle der Königin beim Gottesdienste sangen, auch außerdem zu Aufführung weltlicher Musik gebraucht wurden, spielten am Hofe zu Zeiten Komödien. Von einem Musikmeister der Königin, Richard Edwards, besitzen wir zwei nicht ungeschickte dramatische Gedichte, Damon und Pithias und Palämon und Arcitas. Er starb 1565, ein Jahr nach Shakspeare's Geburt. In jenen früheren Zeiten galten seine Komödien viel, ja auch noch späterhin, als sich das Volksschauspiel schon seiner Ausbildung näherte, wurden seine Arbeiten von den gelehrten Kritikern immer noch jenen neuen vorgezogen, die man lange Zeit für unbedeutender hielt, weil sie das Volk ergötzten. Diese vornehme Kritik hat man bei allen Völkern in verschiedenen Zeitaltern wahrgenommen, und dieser Ton läßt sich zuweilen auch in unsern Tagen noch hören.

Wichtiger als Edwards war John Lily, der nicht nur auf das Schauspiel, sondern auch auf die ganze Bildung seiner Zeitgenossen, so wie auf die Sprache von großem Einfluß war. Sein Euphues erschien 1580, ein Modell, welches der Hof, die feineren Leute und viele Schriftsteller sich anzueignen suchten. Der Beifall, den dieses Buch fand, war allgemein. Eine ähnliche Erscheinung, wie der sogenannte Stilo culto, der zwanzig Jahre später die spanische Literatur zu verwirren anfing. Merkwürdiger sind eigentlich die Lustspiele Lily's, neun an der Zahl, von denen aber nur sechs im Druck erschienen sind, alle am Hofe mit großem Beifalle aufgeführt, wahre Hofkomödien, da in manchen auch Anspielungen auf die Königin, ihre Zeit und Umgebung angebracht sind, manchmal so fein und versteckt, daß es uns jetzt unmöglich fällt, das allegorische Räthsel zu lösen.

Wenn auch Lily's spitzfindige Witzspiele, seine weit ausge-

sponnenen Gleichnisse, seine pedantische Feinheit bald veralten mußten, so ist er dennoch allen zum Studium zu empfehlen, denen es um genauere Kenntniß jener Zeit und ihrer Bildung zu thun ist: derjenige aber, der die Sprache jener Zeit und den Gang ihrer Entwickelung will kennen lernen, muß sich völlig vertraut mit ihm machen, und es ist daher sehr zu loben, daß der Fortsetzer der Old Plays von Dodsley noch einige seiner Schauspiele in seine Sammlung aufgenommen hat. Shakspeare hat es nicht verschmäht, von ihm zu entlehnen und ihn öfter nachzuahmen; die Erklärung mancher Sprichwörtlichkeit, mancher dunkeln Stelle des Dichters findet sich in Lily, was die Commentatoren so oft übersehen haben.

Die letzten Komödien Lily's wurden noch geschrieben und gespielt, als sich das Volkstheater schon erhoben hatte, als es schon ein Bedürfniß der Stadt und der höhern Stände geworden war. Es ist ungewiß, wann Lily starb: wahrscheinlich im Jahre 1598.

Dieses Jahr ist für die englische Bühne die merkwürdigste Epoche, denn es bezeichnet den Aufschwung zum Höchsten und Vortrefflichsten, welches die Poesie nur jemals auf diesem Wege errungen hat.

Wie fast alles in Shakspeare's Geschichte dunkel ist, wie man sich fast nur mit Vermuthungen helfen kann, so ist es doch gewiß, daß er sich schon mehrere Jahre vor diesem Zeitraume von der Bühne Henslows entfernt hatte. Es gab auch andere Theater, es entstanden neue Verbindungen, von diesem oder jenem Lord beschützt. An der alten Tradition von dem bedeutenden Geschenk seines Freundes Southampton mag etwas Wahres sein, wenn auch vielleicht mehr oder minder von den tausend Pfunden abzurech-

nen ist. Aber das ist Thatsache, daß im Frühjahr 1598 das eben erbaute Theater, der Globus, in Southwark an der Themse eröffnet wurde; daß hier Shakspeare nicht mehr ein gewöhnlich besoldeter Schauspieler, wie vorher, war, sondern daß er seinen Theil an der Einnahme hatte. Viele seiner Stücke, die er unterdessen gearbeitet und zurückgehalten, erschienen, anständiger gegeben, wie bei jener ersten Gesellschaft; denn Burbadge und manche der besten Schauspieler waren ihm gefolgt, junge Talente schlossen sich ihm an, und es scheint, daß diese theatralische Begebenheit damals große Sensation gemacht habe, und mit Recht als eine Reform, als ein Aufstreben der Bühne nach einem höhern Standpunkt angesehen wurde. Shakspeare stand damals in der Blüthe seines Ruhms, er war der Liebling des Volks, ohne Nebenbuhler, die vornehme Welt erwies sich ihm freundlich, und wegen seines Adonis und der Lucretia rechneten ihn auch diejenigen, welche eigensinnig das Theater als ein unbedeutendes Spiel betrachteten, zu den besten neueren Dichtern. Alles, was der große Dichter in jenen Jahren geschrieben hat, ist auch von einer hohen, trunkenen Begeisterung überleuchtet, es war eine zweite höhere Jugend, die ihm frischer und blühender als seine erste wiederkehrte. Diese herrlichen Tage waren freilich der Prolog zu bittern Erfahrungen, aus denen etwas später die tiefsinnigsten Werke, Hamlet, Lear und Macbeth, emporstiegen.

Da wir von jenem Volkstheater, welches zum Theil der Mr. Henslow verwaltete, zufällig die meisten Nachrichten haben, so sehen wir aus diesen denn freilich, daß bei dem Trefflichen auch viel Manufakturwesen, bestellte und eilige Arbeit, und oft nur ein Berechnen auf Gewinn war. Deshalb wandten sich an dieses Schauspiel viele hülfsbedürftige

Poeten, von denen viele anonym blieben; oft arbeiteten, wie in Spanien, zwei, drei oder vier eilig ein Schauspiel aus, das durch Tagesbegebenheiten in seiner Neuheit einen Reiz für die Menge hatte. Der Schauspieler Allen, Henslow's Schwiegersohn, dem Globus nacheifernd, baute gleich darauf ebenfalls ein neues Haus, die Fortuna, und eröffnete es 1599. Er konnte im Spiel mit dem berühmten Burbadge wetteifern, und es scheint wol gewiß, daß damals London eine große Anzahl tragischer sowol wie komischer Schauspieler besaß, von einer solchen Vortrefflichkeit, daß sich schwerlich die berühmtesten der spätern Jahre mit diesen messen dürften. Diese Fortuna bewarb sich auch um gute Dichtungen, behielt aber vorsätzlich die Art und Weise des ganz Volksthümlichen, und blieb eine Stufe unter dem Globus stehen, der neben diesem Charakter zugleich den der gebildeten feinen Komödie erstrebte: vorzüglich im Winter, wenn diese Truppe in einem kleinen Hause in Blackfriars für höhere Preise, also auch für eine gebildetere Gesellschaft spielte. Der Sommer war damals in London die wahre Theaterzeit, er brachte die größten und sichersten Einnahmen in den geräumigen offenen Häusern der Vorstadt.

Das Jahr 1598 ist in Londons Theatergeschichte aber noch wegen eines andern Umstandes merkwürdig. Der berühmte Ben Jonson, der schon vorher manches für Henslow's Theater geschrieben hatte, gab dem Globus das erste Stück von denen, die er nachher als seiner würdig anerkannt hat. Dieser Geist, einer der schärfsten und witzigsten, in seinen bessern Lustspielen groß und unübertrefflich, von klassischer Gelehrsamkeit genährt und begeistert, entzweite sich nach seinem zweiten Drama mit den Schauspielern, und ließ nun auf einem kleinern Theater von den Singeknaben

einige seiner Lustspiele aufführen, die in ihrer Schärfe zugleich eine sehr polemische Tendenz haben *).

Diese Kinder, welche schon immer in dramatischen Spielen waren geübt worden, und von denen viele bei den größeren Theatern als gute Schauspieler späterhin eintraten, machten, besonders wol durch Ben Jonson's Unterricht, großes Aufsehen. Es wurde Ton, man hielt es für vornehmer, dieses Theater zu besuchen, und andere Dichter, die entweder vom Globus zurückgewiesen waren, oder sich vielleicht für zu vortrefflich hielten, ihre Werke von gewöhnlichen Schauspielern recitiren zu lassen, ahmten Ben Jonson's Beispiel nach und gaben diesen Kindern ihre Schauspiele zur Aufführung. Ben Jonson war nun auch der erste, der die bisher unschuldige und reine Freude der Dichter wie des Publikums störte, indem er sie zu erhöhen strebte. Aus seiner Kenntniß der Alten, aus seiner einseitigen Begeisterung für diese suchte er mit Schärfe und Bitterkeit eine

*) Gifford, in seiner sonst trefflichen Ausgabe des Ben Jonson, will mit englischem Vorurtheil für seinen Autor alles zum Besten kehren. Es wird nicht schwer sein, die Sache auf dem richtigen Punkte festzuhalten, damit sie erscheine, wie sie ist. — Sollte ein und anderer Leser vielleicht meinen, daß ich hier schon zu viel aus der Schule schwatze, so antworte ich, daß es nicht sonderlich schadet, wenn manche größere oder kleinere Entdeckung und Forschung hier schon durch Winke angedeutet wird, da es meiner Art entgegen ist, im Gespräch über literarische Gegenstände gegen andere Freunde der Poesie den Schweigsamen zu spielen. So ist manches von meinen Ansichten und Erfahrungen doch auch schon, zuweilen wol erst durch die zweite und dritte Hand, ins Publikum gekommen. Und immer lehren viele das am liebsten, was ihnen bis dahin unerhört war, was sie eben erst lernten.

Kritik zu entwickeln und anzuwenden, die, wenn sie selbst philosophischer gewesen wäre, nicht auf die Erzeugnisse der neuen Bühne, am wenigsten auf Shakspeare paßte. Es ging ihm hier, wie es so oft kräftigen Naturen geschieht, daß sie ihren Mangel an Sinn und Empfänglichkeit für einen höheren Standpunkt halten, und diejenigen, die sich an dem begeistern, was sie verwerfen, für Schwächlinge und Blödsinnige ansehen. So war denn sein Kampf gegen den großen Meister ein ganz ehrlicher, und gewiß nicht aus gemeinem Neide entsprossen: denn weder Aristoteles noch Horaz billigten diese Erscheinung der neuern Zeit, noch war im Seneca, Euripides oder Plautus eine ähnliche nachzuweisen. Er glaubte also recht zu thun, wenn er das ganze Theaterwesen, Dichter und Schauspieler herabsetzte. So wurde es denn deutlich ausgesprochen, daß er, nur er und sein Kindertheater, auf dem rechten Wege seien; andere Schriftsteller nahmen Theil, die Dichter des Globus widersprachen, und selbst im Hamlet hat Shakspeare nicht lassen können, auf diesen literarischen Kampf mit einiger Bitterkeit anzuspielen *).

---

*) S. Hamlet, in der Scene mit den Schauspielern: But there is, Sir, an aiery of children, little eyases, that cry out on the top of the question, and are most tyrannically clapp'd for't: these are now the fashion: and so berattle the common stages (so they call them), that many, wearing rapiers, are afraid of goose quills, and dare scarce come thither. — „Aber es hat sich da eine Brut von Kindern eingefunden, kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinausschrein und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode, und beschnattern die gemeinen Theater (so nennen sie's) dergestalt, daß Edle, die Degen tragen, sich vor Gänsekielen fürchten und kaum wagen hinzugehen." — Ich weiß nicht, ob Schlegel die Stelle

Ben Jonson kehrte zwar späterhin zum Globus zurück, und ließ seine beiden größten Meisterwerke, den Volpone und Alchemisten, von dieser Truppe spielen; auch andere Schriftsteller, selbst Fletcher wechselten wieder; indessen standen diese drei Bühnen demungeachtet fest, und jede behielt einen gewissen Ton, den sie niemals ganz verklingen ließ. Die kritische Partei, die sich als die rechtgläubige ankündigte, war anfangs und auch noch nach Jahren unpopulär; ihr Stifter und Haupt, der gewaltige Jonson, mußte zu seinem Leide erfahren, daß nur wenige seiner Stücke, und diese selbst nur einen getheilten und mäßigen, Beifall fanden. Fletcher, späterhin der Lieblingsdichter der Nation, war in vielen seiner Schauspiele so unglücklich, gänzlich zu mißfallen. Diese beiden und der früh verscheidende Beaumont sind als die Häupter dieser Partei anzusehen, fast immer, offen oder verdeckt, mit Ernst und Scherz ringend gegen die Volkspoesie des Globus, dessen vorzüglichste Stütze Shakspeare war. Diesem schlossen sich viele Dichter, aber nicht ohne Ausnahme an, nur alsdann, wenn ihnen ein Werk besonders gelungen schien, wenn sie es in bessere Gesellschaft einführen wollten; sonst übergaben sie es dem dritten, wol dem besuchtesten Theater, das die meisten Neuigkeiten, oft aber auch nur lockere Waare lieferte, dem Dichter aller Art zuströmten, genannte und ungenannte. Wie hier die Eintrittspreise wohlfeiler waren, so war auch wol der Lohn für

ganz verstanden hat, wenigstens ist für mich im Deutschen eine gewisse Dämmerung darin, die das Original nicht hat. To berattle war damals der Modeausdruck der feinen Welt für „etwas verlästern," — „sie verlästern die gemeinen Theater (Globus, Fortuna) — denn so nennen sie diese — (als Zurücksetzung gegen die Bühne der Kinder), daß selbst Vornehme, Degentragende, sich vor den Gänsekielen der erbitterten Autoren fürchten."

Komödie und Tragödie geringer; aber schwerlich wurde auch hier irgend ein Versuch abgewiesen, der nur den kleinsten Effekt zu machen versprach. Wie die Kinder die künftigen Schauspieler lieferten, so erwuchsen bei der Fortuna und den andern Bürgertheatern (der Rose, dem rothen Stier) die Dichter für den Globus oder für die Kinder der Kapelle. Was für dieses Volkstheater gedichtet wurde, war gar nicht für den Druck bestimmt, alle ältern oder spätern Werke sind nur zufällig, oder auf besondere Veranlassung bekannt gemacht worden. Ben Jonson ließ zuerst seine Stücke, die er anerkannte, unter dem Titel: Werke, im Jahre 1616 drucken. Dieser Sammlung folgte die der Werke Shakspeare's 1623, von den Schauspielern edirt, obgleich schon 20 Schauspiele von ihm während seiner Lebenszeit in verschiedentlichen Abdrücken herausgekommen waren. Fletcher's Stücke erschienen viel später, in der Zeit der Noth ebenfalls von einigen Schauspielern bekannt gemacht. Von keinem dramatischen Dichter ist damals so viel gedruckt, keines Werke haben so viele Auflagen erlebt, als Shakspeare's. Ein Beweis, wie populär er war, aber auch, wie ich glaube, daß er selber es gern sah, seine Schriften durch den Druck zu verbreiten. Eine Meinung, die freilich ganz der hergebrachten widerspricht, nach welcher er so völlig sorglos um seine Gedichte wie um seinen Ruhm gewesen sein soll.

Um nun jene Zeit in ihren Produktionen zu verstehen und zu würdigen, muß man immer jene drei so ähnlichen und doch wieder wesentlich verschiedenen Theater im Sinne behalten. Bei jedem Stücke, welches wir noch besitzen und kennen lernen, ist es nichts weniger als gleichgültig, zu wissen, für welches dieser drei Theater es bestimmt gewesen war. Ton, Haltung, Absicht sind nach dieser Bestimmung verschieden. Das eigentliche Volkstheater besaß neben vielen

andern Dichtungen noch die alten von Green, Marlow und Peele; manche von Chapman, Middleton und andern, auch wol viele frühe Jugendwerke Shakspeare's. Bei der Menge der Vorstellungen, der Gier nach dem Neuen geschah es nun hier, daß manches alte beliebte Stück von diesem oder jenem jüngeren Dichter verändert, durch Auslassungen entstellt, durch Zusätze verunziert wurde, daß man ungereimte Späße einschob und, je öfter man es spielte, es seiner wahren Gestalt immer unähnlicher machte. So ist es z. B. dem berühmten Faust des Marlow ergangen: nach der jetzigen Mißgestalt, wie er in den Old Plays abgedruckt steht, ist es unbillig, den Dichter zu beurtheilen. Seinen Juden von Malta hat Heywood nach der Urschrift der Presse übergeben, auch ist sein Eduard II. unverstellt, so wie Tamerlan und Lust's Dominion. Auf dieses Unwesen stützen sich noch gegenwärtig manche Commentatoren Shakspeare's, wenn sie behaupten, sein Text sei von den Schauspielern interpolirt worden, ja ganze Scenen rührten von diesen Unbefugten her. Beim Globus fand diese Manufaktur der Umarbeitungen nicht statt; und am wenigsten bei den Werken des Dichters, der ja selbst jedes seiner Stücke fast umschrieb oder nach Gelegenheit mit Zusätzen vermehrte.

Das kritische Theater der Kinder verlor zwar nach einiger Zeit von seinem Ansehen, aber die Häupter dieser Partei wiederholten ihre Behauptungen so oft, schienen sie aus alten und neuern Schriftstellern so gründlich zu beweisen, daß noch Shakspeare während seinem Leben, hauptsächlich aber nach seinem Tode seine Popularität einbüßte, und von den Gelehrteren noch mehr unter Fletcher und Jonson gestellt wurde. In den letzten Jahren Jakob's, vorzüglich unter Karl, beherrschte Fletcher als Lieblingsdichter die Bühne, und späterhin war es Jonson, dessen Art und

Weise das neuere englische Lustspiel begründete: Fletcher ward immer noch verehrt und nachgeahmt, Shakspeare war von der Menge vergessen. Als durch und nach Rowe sein Name wieder ertönte, und sein Ruhm heller und heller zu glänzen begann, fing man an, Fletcher mehr als billig zu vernachlässigen, und warf, noch unverzeihlicher, die großen und ewigen Werke Jonson's, die klarste und bestimmteste Antithese des Shakspeare'schen Genius bei Seite. Wenn hierüber Gifford in seiner neuen Ausgabe eifert, so muß man ihm beistimmen.

Ein Schauspieler, der beim Volkstheater Alleyns angestellt war, Thomas Heywood, ist der Verfasser des letzten Schauspiels in diesem Bande. Das Stück selbst ist wahrscheinlich 1615 geschrieben und im Globus nur kurz vor Shakspeare's Tode vorgestellt worden: denn in diesem Jahre wurde der Proceß gegen sechszehn Hexen aus Lancashire geführt, von denen zwölf schuldig befunden und verdammt wurden. Diese für den Philosophen wie Arzt gleich merkwürdige Seelenkrankheit, deren Erscheinungen noch nicht gehörig beachtet, viel weniger genügend erklärt sind, dieser Glaube an Hexerei verbreitete sich schon im funfzehnten Jahrhundert in Burgund und den angrenzenden Ländern, wuchs nach der Reformation, vorzüglich in Deutschland, wunderbar an, und unzählige Opfer, von denen sich Hunderte selbst angaben, fielen. Vielleicht daß der Wahnsinn sich selber mehr schwächte, als daß ihn Besonnenheit und Vernunft vernichteten.

In England dauerten die Hexenprocesse noch lange fort, auch unter Elisabeth. Der lustige Teufel von Edmounton (s. Altenglisches Theater, Th. II), gleichsam ein lustiger Faust, so wie Baco und andere Stücke, diesen Glauben benutzend, erhoben ihn zur heitern Dichtung. Durch den König Jakob,

der ein eigenes Buch über Zauberei geschrieben hatte, kam dieser Gegenstand von neuem in Anregung. Man suchte, man fand wieder Hexen. Middleton schrieb ein Stück: Die Hexe, welches viel Glück machte. Einige Jahre nachher gab Shakspeare seinen Macbeth der Bühne, in welchem er seinen Vorgänger benutzte, ja einige Züge von ihm und ein Hexenchor entlehnte. Er nahm die Erscheinung auf seine Weise und erschuf eine der größten Compositionen. Heywood, ein leichtes, glückliches Talent, der viele Schauspiele, und unter diesen manche treffliche schrieb, nahm eine Geschichte, die sich damals in der Grafschaft Lancaster sollte zugetragen haben, und brachte sie, mit Scherz und Muthwillen ausgestattet, als sie noch ganz frisch im Munde des Volkes war, auf das Theater. Uralte Erzählungen, wie die, daß die Frau in ein Pferd verwandelt wird, daß man der in eine Katze verwandelten Hexe eine Pfote abhaut, die sich dann als Hand erweiset, kehren hier und immerdar wieder. Der Dichter stellt die wunderliche Geschichte treuherzig hin, als wenn er sie selber glaubte; aber man fühlt doch im Ganzen und in jedem Zuge, wie sehr sein Geist über dem Gegenstande schwebt, obgleich es unpassend wäre, da er diese Geschichte der neuesten Zeit einmal wählte, durch stärkere Ironie seinen Unglauben allzuklar zu machen.

Die Laune, mit welcher die Verwirrung des verkehrten Hauses, die Hochzeit der Dienerschaft und ihre Folgen dargestellt sind, ist trefflich, alles Leichte, Humoristische ist gelungen, weniger die Scenen, die sich zum Ernst und Pathetischen erheben sollen.

Eine volksthümliche, wunderliche Anstalt jener Tage führt der Dichter auf die Bühne, die ich sonst noch nirgend erwähnt gefunden habe. Lorenz und Pernille, die neuen Eheleute, haben sich geschlagen, dies ist bekannt geworden,

und um die Frau durch Hohn zu strafen und den Mann zu beschämen, wird ein Skimington mit seiner Frau zu Pferde in die Stadt geführt. Warum der Popanz so und nicht anders genannt wird, kann ich nicht sagen, aber es gab vielfache Anstalten, die keifenden und zornigen Frauen im Zaume zu halten, in einigen Gegenden wurden sie sogar von den Brücken mit einem Korbe in den Fluß getaucht, anderswo in die sogenannten Drillhäuschen gesperrt, die sich noch wol an einigen alten Stadtthoren angebracht finden; ich erinnere mich wohl, noch einige gesehen zu haben. Auch Frankreich, um England und Deutschland hierin nicht nachzustehen, hatte gewaltsame Mittel, die wilden Hausfrauen zu zähmen. Auch diese gute alte Zeit ist nun völlig, bis zum Vergessensein, untergegangen; der sicherste Beweis, daß die Frauen viel milder und zarter, oder die Männer viel fester und mächtiger geworden sind.

Manche Anstößigkeiten in dem Lustspiele Heywood's hat der Uebersetzer gemildert, die schlimmsten aber ganz ausgelassen.

Ein noch späteres Stück, die Hexe von Edmounton, angeblich von Ford, Dekker und Rowley, ist tragisch und furchtbar; eine abscheuliche Begebenheit, mit großer Kraft und erschütterndem Talente dargestellt.

Heywood, das Muster eines leichten und schnellen Talentes, sagt von sich selbst, daß er über zweihundert Schauspiele selbst geschrieben oder vorzüglichen Theil an ihnen gehabt habe. A Woman kill'd with Kindness ist trefflich und gefiel sehr, weshalb auch Shakspeare in seiner Taming of Shrew darauf anspielt; The english Traveller, The loyal subject sind zu loben, weniger The four prentices of London, ein sehr bekanntes und populäres Stück, das Fletcher in seinem Knight of the burning Pestle verspottet. Diese

findet der Leser in Dodsley's Sammlungen. Von den übrigen (26 sind gedruckt), die ich in London las, schien mir außerdem keins so wichtig als das Leben der Elisabeth, in zwei Theilen, unter dem Titel: If you know not me, you know nobody. Er hat auch hier den Gegenstand häuslich und bequem aufgefaßt, ganz wie im Gefühl eines dankbaren Unterthans. Im zweiten Theil tritt der edle Bürger Grasham auf, der den Plan entwirft, die Londoner Börse zu bauen, ihn ausführt, und die Königin nach vollendetem Bau dort bewirthet. Der Autor verfaßte auch kleine und größere historische und moralische Schriften. Wann er geboren oder gestorben, weiß man nicht; sein frühestes Werk (wenn man es ihm nicht mit Unrecht zuschreibt) ist von 1601. Wahrscheinlich hat er nicht den Tod des Königs Karl erlebt.

Richard Broome soll an gegenwärtigem Lustspiel gearbeitet haben. Dieser Mann, der nachher ein schönes dramatisches Talent entwickelte (s. The Jovial Crew, Dodsley. Vol. X), war in seiner Jugend Bedienter des Ben Jonson, der, da er Geist in ihm entdeckte, ihm wirklichen Unterricht, wie ein Lehrer und Meister, in der dramatischen Dichtkunst scheint gegeben zu haben. Da aber, wie ich glaube, das früheste Stück Broome's 1632 mit einem lobenden Gedicht seines Herren und Meisters erschien, so mag es wol ein Irrthum sein, daß er an diesen Hexen mit gearbeitet habe. The Jovial Crew wurde auch erst 1641 gespielt.

Ich erinnere nur noch, daß die Uebersetzung der Schauspiele nicht von mir selbst herrühre, daß ich sie aber mit Bedacht durchgesehen und manches verbessert habe.

Diese Sammlung wird dem Leser meines Werkes über Shakspeare nicht überflüssig sein, weil ich mich in diesem oft auf diese ältern und neuern Dramen beziehen werde.

Der wohlwollende Freund meiner Muse verzeihe mit Nachsicht und Geduld, daß dies längst versprochene Werk nicht schon erschienen ist. Ich wollte es nicht übereilen: meine Reise nach England hatte die Materialien wieder gehäuft, obgleich in den Hauptsachen keine Abänderung nöthig wurde. Dasjenige, was bei ähnlichen Arbeiten die meiste Mühe kostet und die größte Sorgfalt erfodert, ist es gerade, was der eilige gewöhnliche Leser dem Autor am wenigsten dankt. In einigen Jahren aber hoffe ich nun endlich fertig zu sein und eine Arbeit zu beschließen, die mich eine große Zeit meines Lebens hindurch begleitet hat.

III.

Indem ich an die Einleitung zum ersten Bande dieser Vorschule erinnere, fahre ich mit den Bemerkungen über das alte englische Theater fort, so viel Nachrichten hinzufügend, als nöthig scheinen, um den Inhalt dieses Bandes zu verstehen und gehörig zu würdigen.

Um jene Zeit, als die Chorknaben der königlichen Kapelle schon einige fleißig ausgearbeitete Schauspiele darstellten, die oft dramatisches Talent und mehr oder weniger Pedantismus verriethen; als auf den Universitäten lateinische Dramen gespielt wurden, oder seltsame Nachahmungen der Alten, abwechselnd mit gelehrten Versuchen einer steifen Tragödie (Gammar Gurton's Needle, Gorboduck), war die Gestalt des Volksschauspiels, aus welchem sich das eigentliche englische Theater hervorbildete, großentheils noch unscheinbar, roh und mit wenigem Aufwand von Poesie und Erfindung zufrieden.

Zehn Jahre nach Shakspeare's Geburt, etwa um 1574, wurden in London die ersten festen Theater für das Volk

gebaut, da man sich bis dahin in den innern Räumen der Gasthöfe, unter freiem Himmel oder in diesem und jenem Saal mit einem schnell aufzurichtenden und abzulösenden Gerüste begnügt hatte. Die Gesellschaften waren wol nicht eigentlich verbunden, spielten bald dort, bald hier und wanderten auch, andere Mitglieder aufnehmend, über Land und durch die Provinzen. Der extemporirende Spaßmacher war wol lange noch das beste Gewürz der Leckereien, die dem Volke angeboten wurden, die Composition, der Dialog, alles war vernachlässiget, und wunderbare Begebenheiten, Krieg und Mord oder seltsame Schwänke mußten sich dem Kunstvermögen der Darsteller fügen, so gut es eben gehen mochte.

Aus der Periode, in welcher sich dies verwahrlosete und verwilderte Drama zu einem besseren entwickelte, ist offenbar diese „schöne Emma", mit welcher dieser Theil beginnt. Von 1580 ohngefähr bis 1596 erstreckt sich dieser Zeitraum einer unentschiedenen Mannichfaltigkeit, in welchem schlechte, bessere und gute Versuche und Gedichte sich auf der volksthümlichen Bühne zeigten, auf welcher aber die unverwöhnten Zuschauer neben dem Trefflichen oft gern das Unbedeutende oder ganz Verwerfliche sahen, sei es aus Gewohnheit und Nachsicht, oder daß das Spiel und die Zusätze der Spaßmacher das Gemeine und Nüchterne den genügsamen Sinn durch diesen Reiz erhoben. Seit 1588, seit dem Kampf mit der Armada und dem Untergange dieser, stieg der Geist der Nation durch Begeisterung und Gefühl der Kraft zu einer vorher ungekannten Höhe, und mit ihm die Literatur, vorzüglich aber das Theater, das sich nun in wenigen Jahren so ausbildete, daß es noch, neben dem athenischen, als ein unerreichtes Muster vor uns steht.

„Die schöne Emma" findet sich im britischen Museum in einem Bande, der vormals dem Könige Karl II. zugehörte.

Dieses Bändchen, welches noch einige andere Schauspiele enthält, trägt auf der Rückseite den Titel: „Shakspear;" sodaß nach der Meinung des Besitzers diese Schauspiele, die er so versammelte, von dem großen Dichter herrühren sollen. Das Buch kann dem Anschein nach wol noch früher gebunden sein, der Ausspruch aber, der sich durch den Buchbinder, sei es von wem es wolle, hat kundgeben wollen, ist nicht so unbedingt zurückzuweisen, da die Behauptung auf jeden Fall aus einer Zeit herrührte, in der der Name Shakspeare weniger als der Fletchers galt. Der Besitzer des Buches hat auch gewiß Niemand mit diesem Titel hintergehen wollen, als sich selbst. Aber warum könnte denn nicht dieser ganz schwache Versuch eine eilige Jugendarbeit des großen Dichters sein? Es wird mir immer wahrscheinlicher, daß er viel früher nach London gekommen ist, als man gewöhnlich annimmt. War er schon 1584, 85 dort, trieb ihn Noth oder Neigung dazu, ohne seinen Namen zu nennen, für die Bühne zu arbeiten, so ist diese Skizze ohne Charakter, Sprache und Empfindung wol das Werk eines Jünglings, der, ohne Studien und Gelehrsamkeit, scheinbar nicht zum Dichter berufen, eben auch ein Schattenspiel ohne Wesen und Inhalt dem Theater gab, das es gewiß weder ansehnlich honorirte, noch für einen großen Gewinn hielt. Für Marlow oder Green, dem Viele dieses Stück haben zuschreiben wollen, ist es mir geradezu zu schlecht und unbedeutend, denn wenn die erste Scene und Einleitung auch eine gewisse Aehnlichkeit mit der des Roger Baco (s. 1. Bd. der Vorschule) hat, so fehlt doch der poetische Geist, die Leichtigkeit und Anmuth jenes alten Gedichtes diesem hier gänzlich.

Wenn es eine Möglichkeit ist, daß Shakspeare so schwach begann, so waren es wol Freunde und Verehrer des Dichters, die späterhin, als er sich von den früheren Volkstheа-

tern trennte und alle seine Stücke von diesen zurückzog, diese frühen kindlichen und zum Theil kindischen Erinnerungen aus Vorliebe durch den Druck verbreiteten, um sich diese Andenken zu erhalten. Einem solchen Verehrer mag auch schon früher der Band zugehört haben, in welchem sich diese Emma befindet. Auffallend ist es wenigstens, daß wir von Schauspielen, die vor 1598 gespielt sind, nur wenige im Druck besitzen; unter diesen wenigen anonymen nennt eine frühere Tradition, Langbain und andere Männer, die sich wol dafür interessirt zu haben scheinen, den Shakspeare als Verfasser von mehreren. Von Marlow's Schauspielen sind nur wenige, und noch wenigere von dem allgemein beliebten R. Green im Druck erschienen. So kann man, wenn sich diese Ansicht begründet, in einer fast nothwendigen Stufenfolge die Werke Shakspeare's vom kindischen Beginn und erster Ungeschicktheit bis zur vollendeten Meisterschaft und Kunst lehrreich nebeneinander legen.

Wie früh das englische Theater den seltsamen Compositionen, verschlungenen Begebenheiten und vielfachen Episoden, der Mischung des Komischen und Ernsthaften den Vorzug gab, ersehen wir aus Ph. Sidney's Defence of Poesy. Auch Spenser's edler Sinn konnte sich nicht von jenem Pedantismus frei erhalten, der noch lange die Gebildeten der Nation beherrschte, so daß er in diesen Anlagen und Begründungen des großartigen Drama nur Rohheit und Unsinn wahrnimmt und die schwachen Schauspiele der Italiener vorzieht.

Als sich nun Studirte, wie Nash, Marlow und R. Green der Theater gewissermaßen bemächtigten, so konnten sie so wenig wie G. Peele, der früher schon Theaterstücke gearbeitet hatte, irgend eine eigensinnige Ueberzeugung, eine einseitige Theorie oder eine Nachahmung der alten Tragödie

und Komödie durchsetzen, auch wenn sie es gewollt hätten, weil der Geschmack des Volkes sich schon ausgesprochen hatte, und die Foderungen dieser Menge, von der die Theater lebten, befriedigt werden mußten. Ebensowenig konnte Lope de Vega, der Schöpfer des spanischen Theaters, anders dichten, als wie es die Bühne verlangte, die schon eine nationale geworden war, obgleich vor ihm kein großer Meister für sie geschrieben hatte, und er selbst erst die Art und Weise dessen, was seitdem Spanisch im Theater genannt wurde, autorisirte. Alle die Dichter, die spanischen sowol, wie die englischen, hätten aber auch wol nicht anders dichten wollen, selbst wenn sie die Freiheit gehabt hätten. Es war zu sehr ihr eigner Vortheil, auf dieser Bahn, auf welcher sie originell und neu sein konnten, fortzuwandeln, Beifall und Ruhm zu erringen und die Stimmung und gesteigerte Lust am Seltsamen, Bizarren und Wundervollen auszubilden und einheimisch zu machen. Waren sie ja doch auch Kinder dieser nämlichen Zeit, sie mußten, trotz ihrer Gelehrsamkeit, von dem, was das Volk erregte, ebenfalls begeistert werden, und man sieht es den Klagen des Lope wohl an, wie wenig es ihm, daß er nicht nach den klassischen Vorbildern dichten dürfe, Ernst ist.

Denn eben das war ja die traurige Lage jener italienischen Theaterdichter, daß sie keine allgemein poetische Stimmung, keine Erwartung und Foderung des Volkes vorfanden; keine Tradition, keine alten einheimischen, allgemein gekannten und geliebten, wenn auch noch so schwachen Schauspiele, worauf sie sich gründen und bauen, die sie fortsetzen konnten. Jene Pantomimen und Possen schienen ihnen unbrauchbar und waren es wol auch, die Dichter mußten ihre Erfindungen und Vorsätze gewissermaßen aus der Luft greifen. Jeder Dichter war der erste und mußte

wieder von vorn anfangen, und da diese Poeten keine populäre Vorliebe oder Gewohnheit antrafen, so lehnten sie sich in ihrer Ohnmacht an Plautus, Terenz und Seneca, schrieben, weil das Volk ihnen stumm war, für den Hof, die Vornehmen und Gebildeten, und so sind die allermeisten Tragödien und Lustspiele der Italiener, auch ihrer berühmten Dichter, mehr Uebungsstücke, als daß sie irgend die Gegenwart aussprächen, oder uns „einen Spiegel der Zeit" vorhielten, in dem Tugend und Laster, Thorheit und Verstand ihr eignes Bild wahrnehmen könnten.

Ganz so übel stand es nicht um die Bühne in Frankreich, obgleich sie erst viel später sich ausgebildet und vor dieser Zeit keinen berühmten Namen oder ein ächtes und nationales Werk aufzuweisen hat. Doch hat die Nation selbst niemals den Einfluß auf die Bühne ausgeübt, wie es von der englischen in London geschah, wodurch allein, da sich außerdem noch viele günstige Umstände vereinigten, die dramatische Dichtkunst, auf ähnliche Art wie bei den Athenern, Mannichfaltigkeit, Reichthum und den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreichte. Denn niemals können Höfe, oder Vornehme und Gebildete, oder gar gelehrte Kritiker das ächte Theater sonderlich fördern, die Geschichte der Literatur beweiset im Gegentheil, daß alle diese mehr oder minder schaden, und nichts die Begeisterung und Lust des wahren Volkes ersetzen kann, wenn diese das Bessere fodert und mit Dichtern zusammentrifft, die diese Foderungen erfüllen können.

Genau ist es nicht auszumitteln, in welchem Jahre Marlow und Green für die Bühne zuerst gearbeitet haben, aber noch weniger, wann Shakspeare als Dichter aufgetreten ist. Es ist möglich, daß er mit ihnen zugleich, daß er früher als sie begann. In beiden Fällen ist es wahrschein-

lich, daß eine Opposition, auch wenn die gelehrteren Dichter ihn nicht persönlich kannten, gegen ihn entstand, daß er ganz im Ton der populären Schauspiele, die so gut wie improvisirt waren, fortfuhr, und daß die Studirten mehr oder minder von ihrer Gelehrsamkeit oder Kritik ihren Produktionen hinzufügten, welche sich aber auch den hergebrachten Formen anschmiegten. In diesem Falle, da etwa nur noch Peele etwas älter ist, als Shakspeare, wäre dieser doch recht eigentlich und noch mehr als der spanische Lope, der Gründer seines vaterländischen Theaters.

Daß späterhin Green und Andere Anspielungen, bittere Bemerkungen über Shakspeare und seinen Einfluß auf die Bühne laut werden lassen, ist den Kennern des Dichters längst aus Malone's und Steevens' Anmerkungen bekannt. Es ist aber möglich, daß wir selbst da Beziehungen und Andeutungen finden, wo wir sie bis jetzt nicht gesucht haben. In dem kurzen Prolog zu seinem Tamerlan (der nicht viel länger als jener ist, über welchen Hamlet spottet) sagt Marlow: *)

From jigging veins of rhyming mother wits,
And such conceits as clownage keeps in pay,
We'll lead you etc. — —

*) Wie Marlow ziemlich lange bei den Engländern fast vergessen war, so scheint es, daß sie jetzt ihn und den Werth seiner Poesie überschätzen. Im Jahre 1826 sind alle seine Gedichte in 3 Bänden 8. in London erschienen, allein ohne alle kritische Nachweisungen und Untersuchungen. In der Vorrede wird ihm, mit sehr spitzfindiger und unzuverlässiger Erklärung eines Prologs des T. Heywood der Tamerlan abgesprochen, der doch bei den Zeitgenossen eigentlich den Ruhm des Dichters gründete. Dieser unkritische Herausgeber geht sogar so weit, zu behaupten, der alte König Johann (s. mein Altenglisches Theater) und der Tamerlan seien von ein und demselben Verfasser, weil der Tamerlan im

Tamerlan wurde gewiß schon 1589 gespielt, wenn nicht früher, da der erste Theil der Tragödie schon 1590 im Druck erschien. — Es ist augenscheinlich, daß mother wits hier eine verächtliche Bedeutung haben soll und Schriftsteller bezeichnen, die eben keine andere, als ihre Muttersprache verstehen. Ob andere Autoren ohne Schulgelehrsamkeit, noch außer Shakspeare für die verschiedenen Theater in der Residenz arbeiteten, ist jetzt nicht auszumachen, wenigstens hat sich kein Name, außer dem unsers William, erhalten; aber wahrscheinlich ist es und sogar gewiß, daß diese populären Autoren, die ohne alle Anmaßung schrieben, die älteren waren, und diejenigen, die sich ihrer Gelehrsamkeit bewußt, später hinzutraten, um die Bühne durch Kunst mehr zu heben.

Erst 1591 scheint Shakspeare's Name etwas bekannt gewesen zu sein, 1594 war er schon beliebt und 1598 berühmt. Kam Shakspeare nun etwa 1585, 86 schon nach London, schrieb er schon damals, so wird er, ein Jüngling von 21 Jahren, vielleicht eben so, wie die Früheren, ohne Anmaßung auf Poesie seiner Laune und Bequemlichkeit gefolgt sein, und eben ähnliche Sachen, wie diese schöne Emma hervorgebracht haben, oder Späße und Possen, die vielleicht nicht zu den anständigsten zu zählen waren. So etwas soll

---

Prolog zu König Johann genannt wird. Immer will man in England noch nicht einsehen, daß dieser Johann eine Jugendarbeit, und zwar eine vortreffliche Shakspeare's sei; der deutsche Leser, der zugleich Kenner ist, wird es gewiß nicht bezweifeln. Nach der Behauptung dieses englischen neuen Editors des Marlow müßte Shakspeare also auch den Tamerlan geschrieben haben, was ebenfalls kein Kenner, der das Schauspiel prüft, annehmen wird. Malone hat freilich in seiner weitläufigen Abhandlung über Heinrich VI. schon darauf geführt.

jigging veins bezeichnen, und es ist begreiflich, daß die gelehrteren Poeten, von denen wir G. Peele, T. Nash, R. Green und C. Marlow kennen, die Bühne ausschließlich zu beherrschen und den Geschmack des Publikums zu regieren wünschten.

Ehe noch Spenser durch seine Feenkönigin einen dauernden Ruhm erworben hatte, aber schon durch seinen Schäferkalender beliebt und bekannt geworden war, gab er im Jahre 1591 ein Gedicht in sechszeiligen Strophen heraus, welches er „die Thränen der Musen" nannte. Eine Erfindung, die kaum eine zu nennen ist und in welcher man nur in einzelnen schönen Versen den Dichter erkennt. Die neun Musen treten nach der Reihe auf und klagen über den Verfall alles Großen und der Dichtkunst in allen ihren Zweigen, die außerdem verkannt, vernachlässigt und dem Mangel preisgegeben sei. Welche Veranlassung es war, die dem Dichter diese bittere Stimmung gab, in welcher er so ohne Form und unersprießlich diese allgemeinen Klagen seinen Musen in den Mund legt, wissen wir jetzt nicht. Nach der Klio und Melpomene tritt als die dritte Thalia auf, um auch ihr Elend zu schildern. Folgende drei Strophen theilte Rowe in seiner ersten Ausgabe des Shakspeare mit (unterdrückte sie aber, weil er wol den Irrthum einsah, bei der zweiten), indem er die letzte auf Shakspeare bezog. Auch Dryden, der freilich niemals den Shakspeare gründlich studirt hatte, soll überzeugt gewesen sein, daß in ihr von Shakspeare gesprochen werde. In der ersten Strophe ist von einem Schauspieler die Rede, ob von Tarlton, ob einem andern, wissen wir nicht.

And he, the man, whom nature self had made
To mock herself, and truth to imitate, (intimate, andre Lesart)
With kindly counter under mimick shade,
Our pleasant Willy, oh! is dead of late;

With whom all joy and jolly merriment
Is also deaded, and in dolour drent.

Instead thereof, scoffing Scurrility,
And scornfull Folly with Contempt is crept.
Rolling in rimes of shameless ribaudry,
Without regard or due decorum kept;
Each idle wit at will presumes to make,
And doth the learned's task upon him take.

But that same gentle spirit, from whose pen
Large streams of honey and sweet nectar flow,
Scorning the boldness of such base born men,
Which dare their follies forth so rashly throw,
Doth rather choose to sit in idle cell,
Than so himself to mockery to sell.

Wenn Malone, der diese Stelle in seinem Versuch, die Chronologie der Shakspeare'schen Werke herzustellen, fragt: man wisse nicht, wenn der große Dichter nicht gemeint, wen diese lobenden Verse bezeichnen sollen, so hätte er sich wol selbst antworten können: daß Spenser, so wenig wie Sidney, oder andere Gelehrten jener Tage, die über die Poesie schrieben, eine richtige Ansicht der Dichtkunst und noch weniger eines entstehenden oder möglichen Theaters hatten. Die Verse weisen auf einen gebildeten, vielleicht vornehmen Mann hin (vielleicht selbst auf Lord Buckhurst, den Mitarbeiter am Gorboduk) oder einen andern Gelehrten, der auch versucht hatte, für die Bühne zu schreiben, und sich jetzt zurückgezogen hatte. Schon 1579 widmete Spenser seinen Schäferkalender dem bekannten Arzte Gabriel Harvey, von dem er schon damals als einem trefflichen Poeten spricht, und den er auffordert, die lange zurückgehaltenen Werke durch den Druck bekannt zu machen. Man weiß, wie giftig Nash und Green diesen Arzt verfolgten, möglich, daß er auch Schauspiele geschrieben und sich so der Zwist mit jenen Theaterdichtern entsponnen hatte, und daß die letzte

Strophe an ihn gerichtet ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein Theil des Tadels der Thalia auch Green treffen soll, da gewiß Spenser seines Freundes wegen gegen diese Dichter Partei nahm. Ich kann mich aber des Verdachtes nicht erwehren, daß jene Schlußverse der zweiten Strophe

Each idle wit at will presumes to make,
And doth the learned's task upon him take,

Shakspeare bezeichnen sollten, und alsdann hätten wir freilich anstatt eines Panegyrikus, den Rowe, Dryden und gewissermaßen Malone, auf Shakspeare finden wollen, eine bittere Ausstellung des großen Dichters gegen den größeren.

Schon im Anfang der Klage der Thalia (3. Strophe) heißt es:

And him besides (sc. sorrow) sits ugly Barbarism,
And brutish Ignorance, ycrept of late
Out of dread darkness of the deep abysm,
Where being bred, he light and heaven doth hate:

und Str. 5:

All these (sc. sport, delight, laughter) and all that else the comic stage
With season'd wit and goodly pleasance grac'd,
By which man's life, in his likest image,
Was limned forth, are wholly now defac'd;
And those sweet wits, which wont the like to frame,
Are now despis'd, and made a laughing game.

Diese Thränen der Musen widmete Spenser der Lady Strange, die er ihrer Tugenden und ihres edeln Gemahls wegen lobt und sich rühmt, mit ihr verwandt zu sein. Vielleicht war dieses Gedicht für Recitation ursprünglich bestimmt und sollte gewissermaßen eine Maske vorstellen, deren Form damals noch nicht ausgebildet war. War es vielleicht gar die Absicht des Dichters, daß dieses satirische Klagegedicht zwar nicht gespielt (denn die epische Einfassung macht dies unmöglich), aber doch vorgetragen werden sollte bei der Ver-

mählung seiner Beschützerin selbst? — Ich vermuthe wenigstens, daß Shakspeare in seiner Sommernacht an diese Satire über das Theater gedacht hat, als Theseus den Zettel liest und findet: „der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod der jüngst im Bettelstand verstorbenen Gelahrtheit" — worauf er bemerkt: „das ist 'ne streng beißende Satire, die nicht zu einer Hochzeitfeier paßt." Der große Dichter hätte sich dann doch noch acht oder neun Jahr später dieses Angriffs erinnert, und dies würde die Voraussetzung wahrscheinlicher machen, daß Spenser in jener Klage auch an Shakspeare und dessen Produktionen gedacht habe*).

Das erste Schauspiel, welches ich im Jahre 1817 in London las und copiren ließ, war das dritte dieses Bandes, „Die Geburt des Merlin," von W. Rowley und Shakspeare. Ist dieses alte Schauspiel auch spät, 1662, zuerst gedruckt worden, so war es mir doch wichtig, weil ich schon ausgesprochen habe, daß man diese Traditionen, und was spätere Buchhändler, wie Kirkman, unter diesem oder jenem Namen bekannt gemacht haben, nicht unbedingt verwerfen müsse. Ich erstaunte, daß ein so bunt verflochtenes, humoristisches und glücklich durchgeführtes Gedicht zu seiner Zeit nicht mehr Aufsehen gemacht hatte, und daß es nicht längst wieder abgedruckt war, da die Engländer doch seitdem manches der

*) Merkwürdig und sonderbar kann es uns, den Nachkommen, scheinen, daß jene Jahre, von denen die Geschichte bewiesen hat, daß in ihnen die erste Morgenröthe des europäischen Theaters aufging, so trefflichen Männern, wie einem Spenser, schon als der Untergang der ältern dramatischen Kunst in England vorkamen. Dergleichen falsche Weissagung begegnet uns aber öfter in der Literatur.

Vergessenheit wieder entrissen haben. Dieses Stück ist zugleich ein neuer Beweis von dem außerordentlichen Reichthum jener Tage, in welchen eine solche Erscheinung unter der großen Masse geistreicher und charakteristischer Schauspiele nicht vorzüglich bemerkt ward. Die neuern Engländer, deren schwache Seite die poetische Kritik ist, haben es fast dem Zufall überlassen, welche Erscheinungen wieder hervorzurufen waren, und man sieht, seit dem ältern Dodsley, der etwas besonnener in seiner Sammlung verfuhr, selten einen Grund, warum dieses oder jenes Stück, und kein anderes, von neuem gedruckt wird. Kirkman, der während und nach der puritanischen Revolution, im Besitz vieler Manuskripte, manches Schauspiel herausgegeben hat, ist, da er jener Zeit der ächten Bühne so nahe lebte und ein Liebhaber war, gewiß nicht so unkritisch und lügenhaft als ihn Malone und Steevens in ihren Anmerkungen und Einleitungen machen wollen. Er konnte sich irren, aber, wenn er einmal dem Shakspeare falsche Gedichte vorsätzlich unterschieben wollte: warum hat er nicht mehrere mit diesem Namen in die Welt gesandt, und andern Dichtern, ebenfalls, bald diesem, bald jenem, ein Schauspiel zugeschrieben? da obenein, wie schon öfters erwähnt ist, Fletcher damals für den größeren Dichter gehalten wurde, und man dessen Stücke öfter aufführte und und mehr las, als die des Shakspeare?

Der Name Rowley kommt in der Literatur jener Tage öfter vor. Ein Samuel Rowley scheint schon früher gelebt zu haben, vor jener Zeit, als Shakspeare Schriftsteller wurde; ein anderer Samuel Rowley war um 1600 bekannt, er schrieb Pamphlets, die sehr gelesen waren, und stand mit den Schauspielern in Verbindung; er soll auch verschiedene Stücke dem Theater gegeben haben, von denen

aber keins gedruckt worden ist. Der Verfasser des Merlin, William Rowley, war ein Schauspieler, aber nicht beim Globus und in Blackfriars (der Shakspeare'schen Gesellschaft); er soll komische Charaktere und Clowns dargestellt haben. Um 1613 wird er oft genannt, und kurz nach unsers großen Dichters Tode muß er, theils allein, theils in Verbindung mit andern, die meisten seiner Komödien geschrieben haben.

Drake, in seinem weitläufigen und formlosen Buche über Shakspeare, spricht von diesem W. Rowley sehr wegwerfend, als von einem der unbedeutendsten Theaterdichter jener Tage. Ich vermuthe, er hat nur weniges von ihm, und dieses nur obenhin, gelesen. Die Editoren der Dichter, wie Dodsley, Malone u. a. erwähnen ihn nur beiläufig. Daß er sehr ungleich ist, wie die meisten Autoren jener Tage, die nur Gewinn und vorübergehenden Beifall im Auge hatten, versteht sich von selbst; in jenen Stücken, die er gemeinsam mit Andern geschrieben hat, ist es schwer, ihm das zuzutheilen, was von ihm herrührt: doch unbedeutend ist er nicht zu nennen, schon deswegen nicht, weil einige seiner Komödien sehr populär waren und sich lange auf der Bühne erhielten. Hätte er aber auch nichts, als diesen Merlin gedichtet, so müßte er nach meiner Meinung den Vorzüglicheren zugezählt werden; freilich ist aber auch dieses wunderliche Gedicht bei weitem das beste, was ich von ihm gesehen habe.

Im 7. Bande der Dodsley'schen Sammlung alter Schauspiele findet sich ein Lustspiel von ihm, A Match at Midnight. Dies Stück wurde von Kindern gespielt und war also nicht für die größeren Volkstheater berechnet. Dieses Lustspiel ist leicht und witzig, es behandelt die oft wiederkehrenden Charaktere eines geizigen Wucherers und seines

knickernden Sohnes, welcher plötzlich in einer Gesellschaft ausgelassener Mädchen zum Verschwender umgewandelt wird. Ein zweiter Sohn, ein geistreicher Gentleman, eine witzige Witwe, deren längst todt geglaubter Mann bei ihr selber dient, ein Irländer, der komisch genug ist, und einige renommistische Nebenpersonen machen diese Komödie ziemlich unterhaltend. Sie hat einen völlig modernen Charakter und bemüht sich, mit geistreichen Uebertreibungen, die Sitten der Gegenwart abzuschildern. Die Sprache ist leicht und gefällig, und wenn das Stück auch nicht für das Volk berechnet war, so schließt es sich doch nicht den gelehrten Manieristen an, sondern trägt den Gegenstand faßlich und populär vor. Diese Manier war auch schon ausgebildet und hatte den Congreves, Farqhuars und Etheidges vorgearbeitet.

In der neuern Fortsetzung der Sammlung des Dodsley (6. B. 8. London 1816) findet sich im 4. Bande ein Stück: The spanish gipsey von T. Middleton und Rowley. In diesem merkwürdigen Schauspiele sind die beiden Novellen des Cervantes, die Pretiosa und die Gewalt des Blutes, bald geschickt, bald höchst ungeschickt ineinander verarbeitet. Diese Arbeit hat alle Zeichen der Flüchtigkeit und Eile, aber auch viele Scenen, die großes Talent verrathen, und manche genialische Züge und humoristische Einfälle erfreuen den Leser. Es ist schwer, zu sondern, was in dieser Composition und deren manchmal willkürlich zusammengeworfenen Scenen dem Middleton oder Rowley gehören mag. Der erste Akt ist ziemlich kalt und nüchtern, und die Willkür, mit welcher die beiden schönen Novellen zusammengewürfelt sind, von denen fast jede einzeln schon für das Drama zu reichhaltig sein möchte, beleidigt. Die Grazie des Cervantes muß man ganz vergessen, wenn man von den Dramatikern nicht immerdar verletzt sein will. Die Dichter hatten

aber noch nicht genug an dieser Ueberfülle, sondern sie führen im zweiten Akt noch eine neue, von beiden Erzählungen unabhängige Geschichte ein, um gleichsam den unbrauchbaren Reichthum zu ersticken. Im dritten Akt ist die Schlußscene trefflich, nur hat der Dichter nirgend die Vortheile benutzt, die ihm die wunderbaren poetischen Situationen darboten. Im vierten Akt, wo eine Komödie in der Komödie gespielt wird (ein Scherz, den Middleton sehr liebt und den er öfter in seinen Stücken anbringt), ist vieles heiter und witzig; hier ist auch manches Poetische schön ausgeführt, doch bin ich geneigt zu glauben, daß in dieser Gegend des Stückes Middleton das Meiste ausgearbeitet habe. Auch im fünften Akte ist vieles trefflich und scharf gezeichnet und das Stück wird, jemehr es sich dem Ausgange nähert, immer besser. Thöricht ist es, daß bei der Entwickelung sich alle Zigeuner als Leute von Stande ausweisen. Dieses bunte Schauspiel, das bei der Ueberfülle des Gegenstandes sich oft überstürzen muß, vorzüglich weil es mit Vorliebe bei gut gearbeiteten Episoden verweilt, ist unterhaltend, humoristisch und ganz für das Volk berechnet. Es nimmt, trotz aller Mängel, keine unbedeutende Stelle in jener Region ein, die sich zwischen Shakspeare und den gelehrten Manieristen gebildet hatte. Es ist im Stücke weniger Plan, als in der Gitanilla des Spaniers Solis, aber es ist frischer und abwechselnder und konnte, trotz der ganz abweichenden Stellung, wohl vom deutschen Bearbeiter der Pretiosa benutzt und zu Rathe gezogen werden.

In demselben Bande findet sich ein Trauerspiel, das viel merkwürdiger und seltsamer ist, als diese romantische Komödie, und das uns, so viel Verletzendes, Widerwärtiges und Undramatisches es auch darbietet, doch von neuem überzeugt, wie Großes und Wunderbares damals geschah

und gewagt wurde. Dieses sehr eigenthümliche Gedicht lehrt uns aber auch von neuem, daß Mancher einen auffallenden Gedanken und Plan auffassen und erfinden konnte, daß das Talent aber niemals genügt, um das Seltsame, Kräftige und Ungeheure zum Kunstwerk zu erheben. Nur Shakspeare's großer Sinn und sein tiefes moralisches Gefühl geben ihm die Macht, immer das Rechte auf die rechte Art auszuführen. Rowley, so talentvoll, witzig und humoristisch er auch sein mochte, genügte der hier gestellten furchtbaren Aufgabe nicht, und Middleton, der ungleich ist und alle Gestalten annimmt, hat eine unverhohlene Freude am Gemeinen, Abgeschmackten und Obscönen, die er oft genug, selbst in Prologen, naiv bekennt und es nicht Hehl hat, wie gern er den Beifall des niedrigen Volkes sucht und durch seine Plattheit auf dessen Zustimmung rechnet.

Die Tragödie heißt The Changeling, der Ausgewechselte, Umgeänderte, oder wie man will, ein alberner Titel, da er erst am Schluß kindisch und ganz ungenügend erklärt wird. Die furchtbare Mordgeschichte ist aus einem frommen Buche: God's Revenge against Murder, genommen, das ich nicht gesehen habe, das aber die Begebenheit wol ganz im bigotten Sinne vorträgt, den die Dichter auch eben so aufgenommen haben, wenn sie gleich die Handlung gut und dramatisch motiviren. Die Einleitung, die vielleicht von Rowley ist, ist meisterhaft. Alsemero, ein Spanier, hat in der Kirche, beim Gottesdienste, ein Mädchen gesehen, das sein Herz entzündete. Sein verständiger Freund, Jasperino, will ihn abholen, um nach Malta mit ihm zu segeln, findet ihn aber ganz verwandelt. Die Diener rufen, alles ist zur Abfahrt bereit, aber er bleibt. Beatrice, die ihn bezaubert hat, tritt mit ihrem Kammermädchen aus der Kirche, und zum Erstaunen des Freundes grüßt er sie, beide

sprechen sogleich vertraulich miteinander. Gestört werden die Liebenden durch einen vornehmen Diener des Hauses, Deflores, der die Tochter zum Vater, dem Gouverneur von Valencia, ruft. Dieser häßliche, widerwärtige Mensch wird von Beatrice gehaßt, und zwar so sehr, daß sie etwas darin sucht, ihm ihren Abscheu bei jeder Gelegenheit zu erkennen zu geben. Jasperino macht sich indeß an die Vertraute, Diaphanta, bis Vermandero, der Vater, auftritt. Dieser hat den Vater des Liebhabers gekannt, und dieser erfährt jetzt, daß Beatrice dem Piracquo, einem Vornehmen, versprochen ist. Alsemero will reisen, Vater und Tochter bitten ihn zu bleiben und das Castell zu besuchen; sie läßt den Handschuh fallen, Deflores, der sie mit wilder Leidenschaft liebt, reicht ihn ihr, sie wirft aber, um ihn nicht aus der Hand des Verabscheuten zu nehmen, auch den zweiten fort. Deflores wüthet, folgt aber den Uebrigen, um die Reizende wenigstens aus der Ferne zu sehen. — Diese Einleitung ist befriedigend, kurz, alle Figuren bestimmt umrissen, und alles dient Neugier und Spannung zu erregen. So mannichfaltig das Interesse ist, so viele Personen auch auftreten, so sind sie gleich klar gesondert und man ahndet die Tragödie. Jetzt lernen wir einen eifersüchtigen Arzt Alibius kennen, der im Orte Blödsinnige und Tolle in seinem Hause curirt. Er richtet seinen Diener Lollius ab, wie dieser sich zu betragen habe. Dieser Diener ist der Clown und durchaus sehr gut gezeichnet. Ein Antonio wird dem Doctor als Blödsinniger übergeben, und die Scene mit diesem und dem Diener ist sehr unterhaltend. Diese Episode ist gewaltthätig, wie es so oft geschah, dem Stücke eingeschoben, aber die ganze Scene ist vortrefflich, ich möchte glauben, von Middleton und in seiner allerbesten Manier. Schade, daß die Dichter diesen Kontrast nicht

besser haben benutzen können oder wollen, um dadurch den Hauptgegenstand noch poetischer zu erheben.

Beatrice und Jasperino, der Freund, treten im zweiten Akte auf, sie gibt dem Fremden eine Bestellung. Deflores kömmt, eine lange Rede, die seine Leidenschaft und ihren Abscheu kleinlich ausmalt. Sie fährt ihn an, mit der beleidigendsten Verachtung und läßt ihn kaum zu Worte kommen, indem er ihr melden will, daß der bestimmte Bräutigam und dessen Bruder soeben angelangt sind. Im Monolog erklärt sie ihren Abscheu vor Deflores von neuem und daß eine Ahndung sie peinige, von diesem widerwärtigen Menschen würde ihr noch das größte Unheil kommen. Der Vater führt den Bräutigam Alonso und dessen Bruder Tomaso ein. Sie bittet, nur um einige Tage die Hochzeit zu verschieben, was der Vater bewilligt. Der Bruder warnt den Bräutigam, er meint wahrzunehmen, daß die Braut ihn nicht liebe und wol eine andere Leidenschaft nähre; doch dieser ist arglos und hofft das Beste. Diaphanta führt den verliebten Alsemero herein, Beatrice kommt, er will den Bräutigam fordern und tödten, sie ist dagegen: ein plötzliches Mittel, eine sonderbare Art, sich in der gegenseitigen Noth zu helfen, fällt ihr plötzlich ein. Sie läßt, als sie wieder allein ist, den Deflores zu sich kommen. Er hat schon, weil er immer lauert, das Rendezvous gemerkt, er hofft, bei Gelegenheit dieser Freier, bei dieser Hinterlist und Lüge die Tochter zu gewinnen. Er ist außer sich, als diese freundlich gegen ihn ist, sein Gesicht lobt, ihm schmeichelt und Artigkeiten sagt. Er verspricht, da sie den Wunsch äußert, den ihr bestimmten Bräutigam zu ermorden. Sie ist entzückt, nimmt sich vor, ihn reichlich zu beschenken, damit er gleich nach der That weit weg fliehen könne. Er aber rechnet auf ganz andern Lohn. Der Bräutigam kommt,

um sich von Deflores alle Theile des festen Schlosses zeigen zu lassen. — So weit ist alles vortrefflich gedichtet, alles auch gut angeordnet, nur entwickeln sich die Charaktere so, daß sie uns gehässig werden.

Im dritten Akt zeigt Deflores dem Bräutigam Alonso alle Theile, Verbindungen und Gänge des Schlosses. Um sicherer zu gehen, räth er ihm, den Degen abzulegen, und als dieser dies gethan hat, sticht er ihn hinter der Scene nieder. Einen Diamantring, der sich nicht gleich lösen will, schneidet er mit dem Finger ab und wirft den Leichnam in das Gewölbe hinunter. — Im Narrenhause unterhält sich Isabella, die Frau des Arztes, mit den Thoren, ein poetischer Narr, Franziskus, erscheint, nach ihm Antonio, der, als Lollio, der Wächter, sich wegen der tobenden Narren entfernen muß, der Frau seine Liebe erklärt. Diese Scenen bilden einen recht guten Gegensatz zum tragischen Theil des Schauspiels und könnten, durch den gespielten Wahnwitz, jenen furchtbaren der Liebe, der den Gegenstand der Tragödie ausmacht, auf humoristische Weise in ein noch grelleres Licht stellen. Aber die Dichter hatten nicht Shakspeare's Geist und konnten den wahren Vortheil aus dieser tiefsinnigen Anlage nicht ziehen. — Der Gouverneur wünscht seines Gastes Alsemero wegen, daß er noch eine Tochter hätte, um auch ihn Sohn nennen zu können. Beatrice freut sich in der Einsamkeit, daß ihr Liebling schon insoweit die Zuneigung des Vaters gewonnen hat, und Deflores tritt zu ihr, um ihr die Nachricht von dem gelungenen Morde zu bringen. Diese Scene ist die größte und schönste des Stückes, und wenn sie, wie ich glaube, von Rowley ist, so beweiset er in ihr ein ächtes Genie zur Tragödie. Alles Gold, alle Geschenke wirft der freche Mörder von sich, er erklärt sich mit jeder Rede deutlicher, und mit

Schrecken wird die Sünderin endlich inne, welchen Preis er mit kalter Entschlossenheit fodert, wenn er nicht augenblicks die Mordthat entdecken und sich und sie zugleich den Gerichten ausliefern soll. Sie muß einwilligen, im kalten Entsetzen, unfähig zu widerstreben, folgt sie ihm. Diese Art des Schrecklichen, als gegenwärtig vorgestellt, so groß tragisch, habe ich, so weit mein Gedächtniß reicht, noch in keiner Tragödie gefunden. Meisterhaft ist diese Situation herbeigeführt, und trefflich, stark und mächtig ist die Scene selbst gearbeitet, die, so entsetzend sie ist, doch niemals unedel oder über jene Grenze gerissen wird, die das Ganze abscheulich machen könnte. Die Gefahr lag bei diesem Wagstücke sehr nah.

So manche einzelne Schönheiten auch noch die Tragödie schmücken, so ist sie doch nun gewissermaßen geschlossen, denn im vierten Akte hat der Dichter so wenig das Abgeschmackte und Unziemliche vermieden, daß er es im Gegentheil recht geflissentlich aufgesucht hat. Sei es nun Middleton oder Rowley, der sich als Verfasser am Geschmack versündigte, so hat er wenigstens deutlich bewiesen, daß es ihm nicht sowohl darauf ankam, ein Ganzes, ein Kunstwerk zu erschaffen, als Effekt hervorzubringen, Vorfälle einzuführen, die, wenn sie nur seltsam und den Haufen unterhaltend scheinen, das Große und Edle zerstören mögen. Erst erscheint im stummen Spiel Vermandero, der Vater, der seinem Gefolge seinen Unwillen über die Flucht des Bräutigams in Geberden ausdrückt, er deutet auf Alsemero, als dem neuen Verlobten seiner Tochter, sie gehen vorüber und Beatrice folgt, als Braut geschmückt, von Diaphanta und andern Frauenzimmern begleitet. Zuletzt kommt Deflores, der höhnisch über das Hochzeitgepränge lächelt. Ihm tritt aber der Geist Alonso's entgegen, um ihn zu er-

schrecken, und hebt die Hand auf, an welcher der Finger fehlt. — Dann kömmt Beatrice. Sie befindet sich im Kabinet ihres jetzigen Bräutigams, der ein Gelehrter ist und dessen Wissen und Erfahrung ihr schuldbelastetes Gewissen fürchtet. Hier steigt nun der Autor ganz in die Gemeinheit hinab, manchem italienischen Novellisten nicht unähnlich, der auch alles schildert, auch das Widerwärtigste und Ekelhafteste, wenn er nur pikant sein kann. Schlimmer aber noch als in Erzählung, versündigt sich der Dichter hier, der Drama, Theater und Wahrheit ganz verläßt, um dem Bizarren und Niedrigen zu fröhnen. — In diesem Kabinet (wie die Sachen dahin kommen können, wie ein Reisender dergleichen einrichtet, erfahren wir freilich nicht) stehen Bücher, Flaschen und viele Geräthe umher. In einem Buche, Geheimnisse der Natur, sind Kunststücke verzeichnet, auch eins, woran man erkennt, ob ein Mädchen Jungfrau sei. Ein Löffel Wasser aus einem Glase M. macht sie, wenn sie noch unschuldig ist, erst gähnen, dann niesen und endlich lachen. Sogleich wird dies am Kammermädchen Diaphanta versucht, die, ihren obscönen Gesprächen nach, wol nicht unschuldigen Sinnes, aber dem Experiment nach doch Jungfrau ist; diese läßt sich leicht bereden, da ihr noch überdies großer Lohn verheißen wird, die erste Nacht bei dem jungen schönen Gemahl zuzubringen. Ich müßte mich sehr irren, wenn diese Scene nicht von Middleton wäre. Der Gouverneur erscheint im Zorn, man vermuthet, Alonso sei ermordet, um die Zeit, als dieser vermißt wurde, haben sich zwei seiner Dienstleute, Antonio und Franziskus, unsichtbar gemacht. Diese sollen, als der That verdächtig, aufgesucht werden. Auch Tomaso, der Bruder des Ermordeten, erscheint, er droht und macht sich, da ihm der Vater nicht befriedigend Antwort gibt, an Deflores, um von diesem

treuen Diener etwas Näheres zu erfahren. Auch mit dem neuen Ehgemahl zankt der aufgebrachte Bruder und fordert ihn. Der Gatte wird noch unruhiger, als ihm sein Freund Jasperino erzählt, er habe, da er im Zimmer Diaphanta's gewesen, im Nebengemach Deflores und Beatrice in lautem, aber freundlichem Gespräche vernommen. Alsemero kann es nicht glauben, wird aber erschüttert. Die Braut hat das Mädchen zu ihm gesandt und rührend bitten lassen, er möge erlauben, ihre Furcht und Angst schonend, daß sie im Finstern zu ihm kommen dürfe. Beatrice selbst tritt hinzu und der kluge Gemahl läßt sie das Wasser einnehmen, nach welchem die noch Klügere gähnt, nieset und lacht und den Zweifelnden so völlig zufriedenstellt. — Diese Scenen haben ohne Zweifel damals die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht, sie sind aber völlig abgeschmackt und liegen ganz außerhalb dem Gebiete des Theaters. Es möchte die schwerste Aufgabe für den größten Meister sein, dergleichen, wenn es nicht umgangen werden sollte, irgend annehmlich zu machen. Vorbereitung und Aussparung dieser Mittel muß wenigstens mit ganz anderer Weisheit geschehen. — Im Narrenhaus gehen die alten Späße fort. Isabella verkleidet sich selbst als Wahnsinnige, und da sie Antonio, der verstellt Blödsinnige, nicht gleich erkennt, so verschmäht sie ihn. Auch Franziskus und der Mann treten wieder auf. Die Narren sollen bei der Vermählung oben auf dem Schlosse tanzen und Spaß machen. Middleton ist in diesen Gedanken, daß immer Komödie in der Komödie sein soll, selbst wie ein Thor, vernarrt; er kommt fast in jedem seiner Stücke vor. In diesen Nebenscenen ist kaum noch etwas von jenem Geist und Humor zu spüren, mit welchem sie anfingen, sie ermüden, alles ist willkürlich toll, und diese Tollheit wird nun zum Schaugepränge benutzt. Die Sym-

metrie der Figuren ist auch langweilig, der Wärter in der Mitte, die beiden Unklugen abwechselnd, Frau und Mann zu beiden Seiten. Die wenige Wirkung, die der verstellte Wahnsinn machen könnte, wird auch dadurch gestört, daß es zwei so wunderlich verkleidete Liebhaber sind.

Der vierte Akt, der offenbar der schlechteste und der einzige ganz verwerfliche im Stücke ist, macht es dem fünften um so leichter, besser zu sein. Und wirklich, kann man die widerwärtigen Bedingungen überwinden, unter welchen diese grauenhafte Geschichte vorgetragen wird, so hat der letzte Aufzug wieder viel Großes und Treffliches. Es schlägt Ein Uhr und die unglückliche Beatrice, eifersüchtig und ängstlich zugleich, erwartet ihre Vertraute, Diaphanta, die nach der Abrede schon zurückgekommen sein sollte. Es schlägt zwei Uhr und Deflores, der zu ihr kömmt, ist eben so ängstlich, als sie selbst. Dieser Bösewicht fällt auf den Ausweg, in Diaphanta's Zimmer Feuer anzulegen, damit durch den Brand des Hauses alles in Verwirrung gerathe, der Entdeckung so vorgebeugt und Beatrice's Ruf gerettet werde. Alonso's Geist, indem Deflores abgeht, erscheint noch einmal, und Beatrice entsetzt sich vor diesem grauenvollen Bilde. Indem schlägt es drei und zugleich ertönt der Schrei: Feuer! Feuer! Alle Diener sind in Bewegung, um zu löschen, und die aufgeschreckte Diaphanta zeigt sich ebenfalls, der Vater, alle Gäste des Hauses treten auf und Deflores von neuem mit einer geladenen Büchse, die er, seinem Vorgeben nach, durch den Schornstein schießen will, um dort den Brand zu löschen. Es geschieht: aber Diaphanta ist todt, und, nach der Aussage des Deflores, in ihrem Zimmer, wo das Feuer zuerst ausgekommen ist, verbrannt. Alles scheint nun gut, und das Geheimniß und die Greul des Hauses dem Verrath nicht ausgesetzt. To-

maso, der Bruder des Ermordeten, kommt wieder, und durch Instinkt erregt, schlägt er jetzt hassend den Deflores, den er vor kurzem noch geliebkost hatte. Dieser Haß, der freilich überraschen kann, wird zu weitschweifig vorgetragen, so gut auch der Gedanke selbst ist. Der Vater kommt und bietet Versöhnung und Ersatz, denn er hat erfahren, daß Franziskus und Antonio sich als Thoren verkleidet im Narrenhause befinden; diese will er der Rache des beleidigten Bruders überliefern, der dadurch zufriedengestellt wird. Indessen hat Alsemero, von seinem Freunde Jasperino dazu erregt, selber beobachtet, auf welchem vertrauten Fuße Beatrice und der häßliche, verabscheute Deflores miteinander leben. Sie kommt zu ihm: — und — der Gewinn, den das Laster erwarten könnte, ist nun auf ewig und unwiederbringlich verloren. Er sagt, was er gesehen, sie leugnet nur halb, will ihren Umgang mit Deflores nicht eingestehen, bekennt aber, in einem Anfalle von erhabener Verzweiflung, daß sie den Mord ihres ersten Bräutigams veranlaßt habe, um den Besitz des Alsemero zu gewinnen. Ha! ruft dieser aus, — solch Ende mußte dieser Frevel nehmen, da diese Brunst in der Kirche sich zuerst erzeugte! — Eine solche Gesinnung, eine so übertriebene Devotion charakterisirt viele Dichter jener Zeit, die durch solche Moral, die sich selbst in der Strenge überbietet, alle Obscönitäten und Lüsternheiten gut zu machen glauben. Auch Fletcher und alle seine Schüler sind an diesen Extremen zu erkennen, ohne daß sie bedenken, daß eins so verächtlich wie das andre, und die Heilung eben so schlimm als die Krankheit sei. — Der entsetzte Gemahl verschließt Beatrice in seinem Kabinet, als Deflores zu ihm tritt. Was ist das für Blut da auf eurem Bande? fragt er diesen. — Blut? ruft Deflores, ich habe es ja längst abgewaschen. — Ein vortreffli-

cher Zug und ganz aus der Natur. Deflores muß gestehen, auch daß sich Beatrice ihm zur Belohnung ergeben habe. Er lügt! schreit diese, die ihn hört, aus dem Kabinet. Wieder groß und vortrefflich. Alsemero schließt nun selbst den Mörder zur Sünderin in seinem Zimmer ein. Auch dies ist schön und ergreifend. Die Entwickelung, als der Vater jetzt dazu tritt, um so schwächer. Isabella und der eifersüchtige Doctor kommen ebenfalls, auch Antonio und Franziskus, die sich wahnsinnig stellten. Man hört Geschrei hinter der Scene, Alsemero schließt auf und Deflores schleppt die von ihm auf den Tod verwundete Beatrice heraus. Auch dieses ist ergreifend. Beatrice gesteht nun alles, und wie Diaphanta, die um alles gewußt, deswegen habe sterben müssen. Deflores beschließt das Bekenntniß, daß er mit Beatrice gewesen, indeß die untergeschobene Braut den Gemahl getäuscht habe. Vortrefflich und groß! daß die Sünde nicht einmal den kleinsten Preis ihres Verbrechens erworben hat! Dies alles ist furchtbar und wahrhaft tragisch. Beatrice stirbt und Deflores ersticht sich. Albern und armselig schließt das Stück, indem Antonio sagt, er sei zum Narren verwandelt gewesen, Franziskus erzählt dasselbe und der Doctor nimmt sich vor, sich auch zu ändern (to change) und vernünftiger zu werden. — Dennoch ist dieses Schauspiel mit allen seinen Mängeln und Schwächen eins der merkwürdigsten jener Tage, die Wahrheit, die Situationen, die Kraft des Ausdrucks, die Richtigkeit der Charaktere, alles ist ergreifend. Die Episode ist lahm und nicht auf die gehörige Art benutzt, die sonst einen herrlichen Kontrast und durch Humor und Scherz dieselbe tiefsinnige Lehre geben könnte, welche die Tragödie aussprechen will.

Im 5. Band der neuen Fortsetzung des Dodsley ist ein Schauspiel abgedruckt, das dem Rowley ganz gehört:

A new Wonder, a Woman never vext. — Eine Sage von dem Glück und Unglück einer Kaufmannsfamilie, in der die Charaktere sehr gut durchgeführt sind und die Geschichte mit dramatischem Verstande vorgetragen ist. Die Sprache ist rein und fließend und nirgends stören ungehörige Seltsamkeiten. So lobenswerth dies Schauspiel ist, so erhebt es sich doch nirgends so, um das Wunderbare oder Ergreifende zu erreichen, welches in den trefflichen Scenen die eben charakterisirte Tragödie auszeichnet.

Im 6. Bande derselben Sammlung findet sich ein Schauspiel: The Thracian Wonder, a comical history, welches Rowley in Gesellschaft mit Webster geschrieben hat. Bei diesem ganz verwerflichen Schauspiel kann es gleichviel sein, welchen Theil Rowley ausgearbeitet habe, denn es ist ein Gewirre von unwahrscheinlichen Begebenheiten, wobei Charaktere, Wahrheit und Natur völlig aufgeopfert sind. Es ist eine übertriebene Nachahmung des Wintermärchens von Shakspeare. Diese zusammengewürfelte Komödie ist ein belehrendes Beispiel, wie sehr man oft auch in jener Zeit nur nach dem schlechtesten Effekt strebte, der doch schwerlich in diesem Wirrwarr, auch nur auf geringe Weise hat erreicht werden können, denn diese Uebertreibung wird durch das Maßlose von selbst wieder nüchtern und zeugt nur von einer matten und erschöpften Phantasie. Webster hat einige gute Sachen geschrieben, gehört aber zu denen, deren Werth einige neuere Engländer viel zu sehr überschätzt haben. Er ist fast immer krampfhaft und liebt die Uebertreibung. In dem Thracian Wonder ist auch die Sprache matt und der Sammler hätte von so vielen noch unbekannten Stücken ein besseres abdrucken sollen.

Ein ganz andres Gedicht ist freilich „Die Hexe von Edmonton," welches von Rowley, Decker und Ford geschrie-

ben wurde. Ford war in Zeichnung der Leidenschaft glücklich und Decker einer der vorzüglichsten Theaterdichter jener Zeit. Hier ist denn auch alles mit Verstand und Einsicht motivirt, die Charaktere sind trefflich und mit Wahrheit gezeichnet und durchgeführt, die Sprache ist bedeutsam und passend, das tragische Interesse steigt und erhebt sich bis zum Furchtbaren, und der Humor und die lustigen Scenen dienen dazu, das Schreckliche noch mehr ins Licht zu stellen, indem sie zugleich als Episoden ländliche, anmuthige Gemälde darstellen. Kurz, dieses Werk, wenn man sich einmal mit dem Gegenstande versöhnen kann, der freilich im Gebiet des Abgeschmackten liegt, muß zu den vorzüglichsten Dramen jener überreichen Zeit gerechnet werden. Das Schauspiel, das erst viel später gedruckt ist, muß um 1623 geschrieben sein, als alle drei Dichter ihre Reife erlangt hatten. Auch ist es, wie man aus jeder Scene sieht, mit Liebe geschrieben, und da der Name Rowley voransteht, muß man fast glauben, daß er den größten Antheil an dieser Composition habe.

Rowley hat außerdem noch mehr Stücke selbst geschrieben und an vielen Antheil gehabt, z. B. The old Law (s. Massinger's Works, by Gifford Band IV). Aber von keinem seiner Schauspiele kann man so sicher mit dem größten Lobe sprechen, als von diesem jetzt übersetzten, „Die Geburt des Merlin." Welchen Theil hat Shakspeare daran? Hat er Theil genommen? Welche Umstände vermochten ihn dazu? Diese Fragen, die sich jedem Freunde des großen Dichters sogleich aufdrängen, lassen sich nur ungenügend und nur durch Vermuthungen beantworten. Warum soll Shakspeare nicht einmal für ein anderes Theater, als das seinige, geschrieben haben? Warum nicht, da die Sitte so allgemein war, einmal mit einem schwächern Poeten in Gesellschaft



getreten sein? Die Tradition, die ihn als Mitarbeiter dieses bunten und heitern Schauspiels nennt, wiederholt sich bei Fletcher, an dessen Two noble Kinsmen er auch soll Theil genommen haben. Die englischen Kritiker selbst, die sonst ängstlich genug sind, dergleichen anzunehmen, haben sich bei diesem Stücke gläubiger gezeigt; sie loben dies Schauspiel mehr, als viele andre des berühmten Dichters, und einige, die wol Kenner sein sollten, finden in den ersten Akten und Scenen die Hand des größern Poeten sehr deutlich wieder. Ich gestehe, so oft ich dieses genannte Stück auch wieder gelesen, so genau ich es auch geprüft habe, kann ich mich doch auf keine Weise überzeugen, daß auch nur ein einziger Vers von Shakspeare geschrieben sei. Die Manier, die Sprache, der Versbau, alles ist so durchaus Fletcher, wie nur irgend eins seiner Stücke, und wenn Shakspeare gleich die Fähigkeit hatte, seine Sprache mannichfaltig zu verändern, so hat er doch nie diese weitschweifige redselige Art, diese Uebertreibung der Gedanken und Bilder in einer sanften, fließenden Sprache, wodurch Fletcher charakterisirt wird. Es ist möglich, daß die Tradition noch einen andern Sinn hat. Der romantische Gegenstand, der in den Two noble Kinsmen von Fletcher behandelt wird, kann auch in früher Jugend schon von Shakspeare auf das Theater gebracht worden sein. So viele seiner Jugendarbeiten auch gedruckt sind, so sind doch gewiß nicht alle bekannt gemacht worden. Hätte er länger gelebt, so wären wol noch manche von ihm umgearbeitet worden, vielleicht wäre dies und jenes auch wol wieder in seiner rohen, ungeschickten Gestalt auf der Bühne erschienen. So führte er, auf dem Gipfel seines Ruhmes stehend, den alten Cromwell und den Perikles wieder auf, und der Reiz dieser Compositionen wirkte von neuem auf ein Publikum, das seitdem ganz andre Sachen

gesehen hatte; wenn der London Prodigal auch neu bearbeitet war, so sind doch wol ganze Scenen aus dem alten geblieben. Die Bürgerkriege, K. Johann, K. Lear, Taming of Shrew, Heinrich V., die lustigen Weiber, Hamlet sind von ihm umgearbeitet worden, und wir können die neuen Werke mit den alten vergleichen, weil wir diese noch besitzen. Cymbeline und das Wintermärchen, ob sie gleich zu den letzten Arbeiten des Dichters gehören, tragen doch Spuren an sich, daß sie auch wol ursprünglich Jugendarbeiten waren, die viel später die Meisterhand des vollendeten Dichters in eine ganz andere Gestalt umbildete. So, vermuthe ich, nahm Fletcher eine vernachlässigte Jugendarbeit des Dichters auf, behandelte sie ganz neu auf seine Weise und ließ vielleicht nur die Folge einiger Scenen, so wie er sie fand, und einige Freunde Shakspeare's bewahrten die Erinnerung, daß auch von diesem derselbe Gegenstand schon auf der Bühne dargestellt worden sei.

Und könnte dies nicht mit Merlin der nämliche Fall sein? Möglich ist es, aber ich glaube es nicht so unbedingt. In Fletcher's Stück thut sich der Dichter ganz mit seiner völligen Art und Unart kund, alle Tugenden und Gebrechen, alle Uebertreibungen, das Wilde, Unzusammenhängende, die schroffe Moral im Abweichen von derselben, alles gibt sich so unverhohlen in jener lieblichen, klaren Sprache, die Fletcher vor allen Dichtern charakterisirt, an das Licht, daß dem Kenner kein Zweifel bleiben sollte, alles, vom Anfang zum Ende, vom ersten zum letzten Verse sei Fletcher's Erfindung und Arbeit. Rowley hat nicht die Sprache Fletcher's, er steht auf jener populären Stelle, wo Leichtigkeit, Verständlichkeit in jedem Moment den Zuhörern die Sache, die vorgetragen wird, ganz nahe bringen. Er schließt sich auch in der Erfindung und der Art und Weise, den Plan

durchzuführen, an Decker, Heywood und ähnliche Dichter jener Zeit, also von selbst an manche leichten Schauspiele Shakspeare's. So sehr man aber Rowley loben mag, sowol in jenen Stücken, die ganz von ihm herrühren, als auch in denen, die er mit andern arbeitete, so zeigt sich doch nirgend die heitere Ruhe, dieses weise Maß, diese richtige und sichere Fortschreitung, diese Fülle der Gedanken und der Reichthum des Humors, als in diesem vorliegenden, so lange verkannten Stücke. Mag es eine Jugendarbeit Shakspeare's gewesen sein (wie denn die bunte, vielfach verflochtene Fabel wol einen dichterischen Jüngling reizen kann), so bin ich doch fast überzeugt, daß er in seinem reifen Alter (denn das Stück muß um 1613 geschrieben sein) einem andern Schauspieler und Dichter mit Liebe half, um diese seltsame und reizende Composition hervorzubringen, die ich neben das Beste stellen muß, was mir in dieser Art nur irgend bekannt geworden ist. Das Schauspiel wird nirgend Tragödie, es erhebt sich selbst nicht zur Leidenschaftlichkeit des Cymbeline oder Wintermärchen; es hat nicht jenen poetischen Glanz von As you like it, oder den hohen poetischen Uebermuth des vierten Heinrich: — sondern es wiegt sich und spielt in einem ganz eigenthümlichen Element, und das Wundersame und Groteske ist mit der Legende so gut in Uebereinstimmung gesetzt, daß man diese leichte, durchsichtige Manier, die ohne Größe ist, eben nicht anders wünschen kann. Wenn Shakspeare zu dem Gedichte Beiträge geliefert hat, so hat er sie eben in seiner faßlichsten und bequemsten Sprache gegeben, deren er, da ihm alle Töne zu Gebote standen, wol vollkommen Herr war, weil sie oft genug einzelne Theile seiner Werke belebt. Ben Jonson oder Fletcher nachzusprechen, wäre ihm schwer, wenn nicht unmöglich gewesen, aber diese leichte Sprache, die in den bes-

seren Stücken Decker, Heywood, Rowley und schon Green und vielen Andern gemein ist, die eigentlich die natürlichste Grundlage der Komödie und des Schauspiels war, in dieser konnte er sich eben ohne Anstrengung mit seinem geringern Mitarbeiter vereinigen, denn er durfte nur jene gesuchteren und tieferen Töne, jene wundersamen Bilder und seltsamen Ausdrücke, die alle seine Werke charakterisiren, mit Vorsatz aufgeben, um in die eine Wagschale kein störendes Uebergewicht zu legen.

Die Einleitung des Stücks ist vortrefflich, Modestia, die geistliche, kontrastirt gut mit der Schwester. Die Sachsen sind durch ein Wunder geschlagen, sie bitten um Frieden und der junge König Aurelius wird sogleich durch die Schönheit der Artesia zur Liebe bewegt. Diese Scene ist meisterhaft. Der fromme Eremit und Modestia, die schon halb bekehrt ist, beschließen durch diese ruhigen Töne, nach rasch bewegten Scenen, den Akt sehr gut.

Im zweiten Aufzug erscheint plötzlich und unvorbereitet der Humor des Dichters. Diese Scenen, die nach meinem Gefühl von Rowley herrühren, sind mit großer Geschicklichkeit und feinem Sinn durchgeführt, sie sind ächt komisch, ohne die Grazie zu verletzen. Die Poesie des im Wald irrenden Prinzen Uther kontrastirt vortrefflich. Am Hofe ist die Vermählung vollzogen, der Feldherr, Graf Edol, ist am meisten dadurch gekränkt. Es ist verständig, daß dieser, ohne ihn zu weitläufig zu zeichnen, immerdar in Zorn und Wuth ist, die selbst die Grenzen überschreiten, um ihn so von den übrigen vielen Figuren des Gemäldes abzuheben. Fletcher, der oft dergleichen Gestalten aufführt, würde hier im Verachten des Hofes, in Soldatenmoral, Ehrgefühl und dergleichen unerschöpflich sein. Hier geschieht gerade genug, um die Begebenheit rascher vorzutragen, und der Held selbst

wird halb komisch. Der Zug des Hofes und die Vermählten erscheinen wieder. Der junge, verblendete König ist vortrefflich dargestellt. Der sonderbare Kampf des heidnischen Zauberers mit dem Eremiten erinnert an Roger Baco von Green, im ersten Bande der Vorschule, wo das Wunderliche vielleicht noch anmuthiger hingestellt ist. Offenbar hat sich der Dichter hier jenes früheren Schauspieles erinnert. Prinz Uther, der wiedergefundene, soll den Tag noch fröhlicher machen, er erkennt aber in der Königin jene Gestalt wieder, die er im Walde sah, und um die er seitdem im halben Wahnsinn umherschwärmte. Dies ist trefflich angelegt und benutzt, denn sie kömmt ihm buhlerisch sogleich entgegen, um ihn und alle zu verderben.

Johanna und ihr armer Bruder haben sich dem Hofe genähert. Die sonderbare Untersuchung wird auf seltsame Weise fortgesetzt. — Die fromme Modestia soll überrascht und gedemüthigt werden, und sie ist es, die im Gegentheil zum Erstaunen des Vaters und ihres Verlobten die Schwester von der Welt abwendig macht. Alle diese plötzlichen Umkehrungen im Schauspiel sind von Meisterhand durchgeführt. — Möchte man Shakspeare's Genie erkennen, so wäre es vielleicht am meisten in diesem dritten und dem fünften Akt. Der Teufel, der Vater Merlin's, erscheint mit aller poetischen Würde. Lucina und die drei Parzen machen große Wirkung, und ein Meisterwerk ist das Gemälde von Merlin, der unmittelbar nach der Geburt, in einem Buche lesend, mit einem langen Barte geschmückt, auftritt. Ohne viele Anstalten und Zurüstungen ist es dem Dichter gelungen, im Merlin den Zauberer, der halb unterirdisch, halb Mensch, ein mächtiger Geist und doch nur Knabe, der kindisch, neckisch und furchtbar zugleich ist, überzeugend hinzustellen. Ich wüßte nicht, daß sich ein andrer

Dichter eine solche Aufgabe schon gesetzt und mit so weniger Ausmalung so glücklich durchgeführt hätte. Der Narr ihm gegenüber, der den Teufel, den Vater des Zwerges, bald verkennt und das Gesicht mit einer Bratpfanne vergleicht, bald sich mit beiden auf einen guten Fuß setzt, bald stumm gezaubert, oder von Merlin und einem Kobold bestohlen wird, erhält neue Farbe und wird jetzt auf eine andere Weise ergötzlich. — Die Verschwörung gegen den Prinzen und den König setzt den Hof indessen in Bewegung und eine offen erklärte gegenseitige Feindschaft beschließt diesen Akt, der noch mehr als die vorigen voller Leben und Bewegung ist. Die Geschichte steht niemals still, keine Figur ist müßig, und dennoch findet der Dichter Raum für Scherz und anmuthige Episoden.

Die Bewegung und das Leben des vierten Aktes sind trefflich, dramatisch, alles ist Handlung und Charakter.

Die erste Scene des fünften Aktes ist wol die schönste des Stückes. Nach den vielfachen Begebenheiten fällt es uns nicht auf, daß Johanna hier edler und poetischer spricht, daß ihre Jugend eine andere gewesen, als wir uns früher vorgestellt haben. Merlin wird seinem Vater gegenüber erhaben, und als dieser vom Sohne Gehorsam fordert, ist dessen Antwort: Gehorsam lernt man nicht in deiner Schule! so treffend und alles erschöpfend, daß dieses Wort allein auf Shakspeare hinweisen möchte. Schön wird nun die alte Sage erfüllt, auf das wunderbare Stonehenge auf Salisburys Ebene, als der Mutter Begräbniß, von Merlin errichtet, hingedeutet: ebenso am Schluß auf die Tafelrunde und Arthurs weit verbreiteten Ruhm. Der Schluß könnte vielleicht noch befriedigender sein, aber alle Wunder, Vorzeichen, Kometen, Erscheinungen sind erschöpft und es war schwer, etwas Neues aufzufinden.

Ob diese Komödie zu ihrer Zeit großes Aufsehen gemacht hat, ob sie sehr beliebt gewesen, läßt sich nicht entscheiden, da über alle diese Gegenstände die Zeitgenossen fast immer schweigen, und nur zufällig einmal dieser oder jener Gegenstand erwähnt oder beleuchtet wird. Auch was Malone von alten Theaterschriften gefunden und durch den Druck bekannt gemacht hat, ist nur fragmentarisch und erläutert die Jahre nicht im Zusammenhang, ebensowenig die Geschichte aller Theater oder vieler Dichter. Daß aber Rowley mit Recht beliebt war, sehen wir aus diesem Schauspiel; daß sich Shakspeare wol, ohne sich zu erniedrigen, mit ihm vereinigen konnte, beweiset es ebenfalls. Und daß es, wie kein andres, das ich von Rowley kenne, so wahrhaft dramatisch bleibt, im Phantastischen, Wunderlichen und Bizarren das rechte Maß hält, nirgend die Grenze überschreitet, in der das Wohlgefällige solcher Aufgaben nur möglich ist, ist wahrscheinlich Wink und Werk des großen Genius. Hätte dieser allein das Gedicht vollendet, so ist wol nicht zu bezweifeln, daß wir etwas viel Größeres erhalten hätten.

Wir müssen dem Buchhändler Kirkman dankbar sein, der dieses merkwürdige Gedicht 1662 drucken ließ. Ich zweifle nicht, da er Liebhaber alter Schauspiele war, daß er aus nicht unlauterer Quelle die Nachricht von der Hülfe Shakspeare's hatte. Er hat uns auf jeden Fall dies bedeutende Gedicht gerettet, welches ohne ihn wol, wie viele andre, als Manuskript wäre zu Grunde gegangen. Grobe Fehler habe ich im Abdruck nicht viele entdeckt, aber die Verse sind fast alle als Prosa gedruckt, die Orthographie ist weder richtig, noch in der Unrichtigkeit konsequent, Abkürzungen der Worte, Auslassungen der Buchstaben haben sich eingeschlichen, wo sie den Vers aufheben, und dergleichen mehr. Die Engländer, die viele weit unbedeutendere

Schauspiele, schon seit Dodsley, haben abdrucken lassen, hätten dieses treffliche nicht vernachlässigen sollen. Es scheint aber fast, daß die Tradition, die den Shakspeare dabei einführte, ihm die unverdiente Vernachlässigung und Verachtung zugezogen hat. Ich zweifle, daß es jemals einer der Editoren, oder Freunde Shakspeare's in London mit Aufmerksamkeit gelesen hat. Es befindet sich ebenfalls im britischen Museum und gehört zu der Sammlung, die Garrick dorthin geschenkt hat *).

Oft schon hatte ich von einem Manuskripte gelesen, das erst das Eigenthum des Marquis Landsdown gewesen und

*) Der Buchhändler Kirkman hat dreißig Jahr nach Middleton's Tode viele von dessen Schauspielen drucken lassen, von denen er die Manuskripte an sich gebracht hatte. War er denn so lügenhaft, wie ihn die Editoren Shakspeare's so oft nennen, oder galt Shakspeare's Name damals so außerordentlich, daß er sich von Dramen, die diesem untergeschoben wurden, großen Gewinn versprechen durfte, so konnte er ja Schauspiele von Middleton unter dieser Firma drucken lassen. Er scheint ein Liebhaber, selbst ein Kenner von jenen Alterthümern gewesen zu sein und beging einige Irrthümer, ließ aber, soviel er konnte, jedem sein Recht widerfahren. T. Pavier, der bei Lebzeiten Shakspeare's manche von dessen nicht anerkannten Stücken mit dem Namen des Dichters druckte, muß diesen Editoren auch als grober Betrüger gelten, statt daß sie an ihrer Kritik endlich irre werden und eins von beiden einsehen sollten: entweder, daß Shakspeare allerdings manches geschrieben haben könne, das sich nicht mit seinem Vortrefflichsten messen dürfe; oder — daß es vortrefflich sei, ihnen aber, den Editoren, vielleicht das Verständniß mangle.

von ihm in das britische Museum gekommen war. Der Titel: The second Maid's Tragedy war auffallend genug, indem er auf das Trauerspiel von Fletcher, The Maid's Tragedy (schon vor vielen Jahren von Gerstenberg übersetzt, der es die Braut nennt) hinwies. Auf dem Titelblatte war es dem Th. Gough, dann Chapman, und von einer andern Hand Will. Shakspeare zugeschrieben worden. Was Malone und Steevens hier und da, vorzüglich bei Gelegenheit, wo die Theatereinrichtungen erörtert werden, davon citirten, diente nur meine Neugier zu vermehren, obgleich ich einzusehen glaubte, daß diese geschwätzigen, aber schön fließenden Verse unmöglich von Shakspeare sein könnten. Ich war sehr gespannt, das Manuskript selbst in der Hand zu haben. Die Currentschrift jener Tage mit ihren Abbreviaturen und der verblichenen Tinte ist sehr mühsam zu lesen, indessen hatte meine Begier bald alles entziffert, und ich überzeugte mich nach der ersten Seite, daß hier durchaus nicht von Shakspeare die Rede sein könne, der Styl und Vers schien mir aber auch nicht Chapman anzugehören, und daß Th. Gough, der um 1610 noch allzujung war, nicht in Betracht kommen könne, versteht sich von selbst.

Eine wunderliche Geschichte hängt mit diesem Manuskripte zusammen. Es ist nämlich, mit zwei andern Schauspielen, die weniger bedeutend sind, der Rest einer Sammlung, die bis zu dreiundfunfzig angewachsen war. Der fleißige Sammler war ein Herr Warburton, beim Heroldsamt in Somerset angestellt. Nicht (wie neulich ein deutscher Gelehrter erzählt hat, der sich lange und nicht ohne Nutzen mit Shakspeare beschäftigt hat) jener berühmte Doctor der Theologie, Bischof Warburton, der selbst eine

Edition des Shakspeare besorgt hat. Ihm, als einem Editor und Verehrer des großen Dichters, wäre die Sache noch weniger zu verzeihen, da sie schon ein böses und lächerliches Licht auf jenen Heraldiker wirft. Dieser gute Mann nämlich, ob er gleich sammelte, und mit Liebe und Glück, da er schon so viele Seltenheiten zusammengebracht hatte, hatte doch wol etwas Besseres oder Nöthigeres zu thun, als den Schatz seiner Manuskripte zu lesen, oder auch nur anzusehen. Gewiß hat er sie nicht aufmerksam betrachtet, denn im Verzeichniß, das wol von ihm herrührt, findet sich ein Duke Humphry, von Shakspeare. Dies ist gewiß der zweite Theil von Heinrich VI. und es kann nur die Frage entstehen, ob es die neue Ausgabe von 1600, oder die ältere war, die den ersten Theil der Contention of the house etc. ausmachte und bei Pavier 1594 erschien. Auf jeden Fall war das Manuskript höchst wichtig, um es mit den gedruckten Ausgaben zu vergleichen. Das 49. Stück der Sammlung ist aber einfach bezeichnet: a Play by William Shakspeare. — Aber welches? War es eins der sogenannten unächten? oder wol gar ein ganz neues, bis dahin ungenanntes? — Welches Feld für die Wißbegier, für Kritik und Untersuchung! Ein Hiob von Rob. Green befand sich auch in der Sammlung, zehn Schauspiele von Massinger, ein unbekanntes von Marlow und viele von andern Dichtern jener Tage. Am Schluß des Verzeichnisses bedauert der Besitzer treuherzig, daß er diese Manuskripte, die er seit vielen Jahren zusammengebracht, durch seine Nachlässigkeit wieder verloren habe, er habe sie einem unwissenden Diener (oder Dienerin) anvertraut, der sie verbrannt, oder als Unterlage zu den gewöhnlichen Torten (die bei den Engländern fast täglich aufgetragen werden) ver-

braucht. Nur drei wurden gerettet. — Diese sogenannte second Maidens Tragedy ist eine von diesen.

Spätestens um 1588 fing Shakspeare an, für die Bühne zu schreiben. Zehn Jahr später, 1598, wurde der zehn Jahr jüngere Ben Jonson etwas mehr bekannt und zeigte sich schon ein Jahr später als ein Gegner des großen Dichters. Wieder zehn Jahre nachher, etwa 1608, fing Fletcher zuerst an, Aufmerksamkeit zu erregen und beliebt zu werden, und 1610 machte seine Maid's Tragedy großes Glück. — Seit 1606 war ein Georg Buck Intendant des Königs (wie wir die Stelle nennen würden), und ihm kam es zu, die eingehenden Stücke zu lesen und ihre Aufführung zu bewilligen oder zu verweigern. Dieser bekam das Manuskript der Tragödie, welche noch keinen Titel hatte, in die Hand, er las und prüfte sie, sie gefiel ihm, sie erschütterte ihn, und, um sein ganzes Lob in zwei Worten zusammenzufassen, da er und das Publikum die Maidens Tragedy Fletcher's noch in frischem Andenken hatten, gab er ihr den Titel: The second Maidens Tragedy, obgleich sie mit jenem früheren Stücke nur eine ganz oberflächliche Aehnlichkeit hat; er fügte auch auf dem Titel die Worte hinzu: a Tragedy indeed!

Die Aufschrift, die sie Gough, dann Chapman und endlich gar Shakspeare zuschreibt, muß aus viel späterer Zeit sein. Wer ist aber, nach der Wahrscheinlichkeit, der Verfasser?

Die Aufschrift des G. Buck ist in aller Hinsicht nicht ohne Bedeutung. Der Autor ahmt sichtlich und recht mit Vorsatz dem Fletcher nach, in dem Bau der Fabel, den Versen, der Sprache, ja in den Gesinnungen und der Weitschweifigkeit. Es wird ihm oft schwer, er kämpft mit dem

Gegenstande und der Sprache, er bewegt sich nicht frei, die Verwicklung ist nicht glücklich, die Katastrophe noch weniger, und die Episode oder der under-plot ist sehr ungeschickt eingeflochten. Mit einem Wort, man sieht in allem den Anfänger, aber den talentvollen Anfänger.

Massinger war 1584 geboren, also zehn Jahr jünger als Ben Jonson und zwanzig jünger als Shakspeare; er war im Jahre 1611 im siebenundzwanzigsten Jahr, und befand sich ohne Beschäftigung schon seit 1606 in London. Erst 1622, elf Jahr später wird er als Verfasser des Trauerspiels The Virgin-Martyr genannt. In allen Arbeiten Massingers nehmen wir sein Bestreben wahr, Fletcher nachzuahmen, so sehr, daß man ihn geradezu einen Schüler dieses Dichters nennen kann. Er ist ihm auch so ähnlich geworden, daß man einzelne Scenen beider verwechseln könnte. Er setzt diese Schule fort und hat sich nie der Manier Shakspeare's und noch weniger der populären genähert, außer in the Virgin-Martyr, wo er mit Decker arbeitete, der ganz der Manier Fletcher's entgegengesetzt ist. Unter den 37 Schauspielen, die Massinger geschrieben hatte und von welchen viele verloren sind, wird oft eine Tragödie, der Tyrann, the Tyrant, mit Lob erwähnt, die auch noch späterhin gern auf dem Theater gesehen wurde. Das Manuskript, nach welchem gegenwärtige Uebersetzung gearbeitet ist, hatte, wie gesagt, keinen Titel; der ziemlich unpassende wurde ihm vom Intendanten in der Verlegenheit erst gegeben, aber im Schauspiel selbst, wo einige Personen (wie die prima donna) gar keinen, oder seltsame Namen (wie Helvetius) haben, heißt der grausame Usurpator immer der Tyrann. Ich glaube daher, daß dieses das verloren geachtete Stück Massingers ist, ja ich vermuthe, daß jenes Ma-

nuskript, jetzt im britischen Museum, das Autographon des Dichters sei. Es ist sehr zu beklagen, daß der treffliche Gifford, der so viel für Massinger gethan, den er so hoch stellte und der das Andenken des Dichters in England so schön erneut hat, es aus übertriebener Empfindlichkeit verschmähte, dieses Manuskript zu untersuchen, welches sich damals, als Massinger herausgegeben wurde, noch im Besitze des Marquis Landsdown befand. (S. Giffords Vorrede zu Massinger.)

Nach meiner Meinung ist diese Tragödie Massingers erster Versuch. Alles ist zahm, ängstlich, und dann bricht des Dichters Kühnheit zu plötzlich und unmotivirt hervor, so wie ein ungeübter Redner, der schöne Sachen sagt, aber bei der zu übereilten Anstrengung zu früh den Athem verliert. Man begreift nicht, wie der Usurpator sich hat eindrängen können, Govianus ist zu unthätig, die Hofleute haben zu sehr die Gesinnung einer sich aufdrängenden Knechtschaft, wie wir es so oft in Fletcher und so vielen spätern Schauspieldichtern finden. Es ist merkwürdig, daß die Theaterdichter, die von Jakob und Karl I. beschützt wurden, so oft es paßt und auch nicht paßt, eine hassende Klage gegen den Hof aussprechen, so wie auch nur oft der blutdürstige, wollüstige Tyrann, der nur seinem Eigensinne folgt, das Theaterbild eines Königs wurde, wenn der Herrscher nicht etwa mit allen Tugenden geschmückt sich zeigte. — Auf sonderbare Weise ist die Novelle El curioso impertinente des Cervantes als zweite Begebenheit eingeschoben. Weshalb Lotario hier Votario genannt wird, ist noch weniger zu begreifen. Diese Episode nimmt im ersten Akte mehr Raum ein, als die Haupthandlung.

Der zweite Akt ist schöner und großartiger, als der

erste. Doch erläßt uns der Dichter das Harte und Bittre nicht, wie der Vater bei der Tochter für den König wirbt, ganz in der Manier des Fletcher, der seiner Moral viele ähnliche, oft noch schlimmere Opfer bringt, und nur zu oft im Verletzen aller zarten Gefühle seine Größe sucht. Die Umkehrung des Helvetius zum Bessern würde von größerer Wirkung sein, wenn es sich um einen andern Gegenstand gehandelt hätte.

Die Gefängnißscene im dritten Akt ist von großer Schönheit. Hier zeigt sich wahrhaft die Kraft eines tragischen Dichters. Govianus' Schmerz, die Erhebung der Seele der Frau, seine Ohnmacht und ihr heroischer Tod, diese Verse und Gesinnungen sind wol die schönsten der Tragödie. Die Art, wie Sophonirus umgebracht und dann an die Thür gestellt wird, damit die Wachen glauben können, er sei von ihnen getödtet, ist eben so ungeschickt, als kindisch: es vernichtet fast die Wirkung der vorigen schönen Scene.

Die zweite Geschichte des Anselmus, der Frau und des Freundes ist mit Vorsatz im Ton etwas niedriger gehalten. Das sonderbare Gelüst des Tyrannen, den todten Leichnam seiner Geliebten aus der Gruft zu entwenden, überrascht. In dieser Scene erkennt man recht den Anfänger, der etwas bis dahin Unerhörtes unternimmt. Die Scene in der Kirche hat viel Schönes, es ist dem Dichter sogar gelungen, sie dramatisch zu machen. Diese Seltsamkeit, sowie die Geistererscheinung, der Schauer, der aus allem weht, war es wol auch, was diese Tragödie zu einer beliebten machte, so daß sie auch später noch gespielt wurde. Die Geistererscheinung, bei welcher der Dichter die sie begleitenden Umstände genau beschreibt, beweiset zugleich, daß auch jene einfache Bühne wol zuweilen auf sonderbare Effekte ausging und sie auch möglich zu machen wußte.

Der Schluß der Geschichte des Anselmus im fünften Akt ist etwas zu gesucht. Die Entwickelung der eigentlichen Tragödie hat aber fast etwas Komisches, und in diesem Läppischen ist sie dennoch nicht ohne Furchtbarkeit. Daß der Tyrann das Angesicht der Leiche bemalen läßt, daß der Gatte als Maler Giftfarben auf Wange und Lippen streicht, daß der Tyrann an den Küssen, die er nun dem scheinbar belebten Angesichte aufdrücke, zu Grunde geht, dies alles ist so unwahrscheinlich, unmöglich und, wenn es möglich wäre, undramatisch oder unpoetisch, daß nur ein schwacher Verstand, eine völlige Abwesenheit jener dem Drama nothwendigen dichterischen Weisheit auf solche Katastrophe verfallen und den Muth haben kann, sie auszuführen. Aber auch hierin ist Massinger nicht zu verkennen, denn auch in seinen reiferen, in seinen besten Schauspielen ist er in der Entwicklung niemals glücklich, in jedem Schluß seiner Gedichte tritt etwas Uebereiltes, Unwahrscheinliches ein, wie sich leicht zeigen, ließe, wenn der Vorredner sich nicht beschränken müßte, um nicht ein Buch, statt einer Einleitung zu schreiben*).

*) Es darf auffallen, daß zu einer Zeit, als Hamlet, Lear, Macbeth, Julius Cäsar, Coriolan bekannt und beliebt und so ganz populär geworden waren, daß viele Autoren jener Zeit sich oft auf diese Gedichte beziehen, die wol das Volk auch genau kannte — daß um dieselbe Zeit eine Compositian wie dieser Tyrann Glück machen konnte, der schon ganz mit Gesinnungen, statt Charakteren, mit Unmöglichkeiten, statt Motiven, mit wunderlichen Effekten, statt Handlung, und mit seltsamen Schauern, statt der tragischen Größe bezahlt. Nur großer Reichthum und vielseitige Mannichfaltigkeit, eine Toleranz, die sich eben im Bewußtsein, Unendliches zu besitzen, bildet, können es erklären und entschuldigen. Immer hat die Literatur in den schönsten Blüten und Früchten auch zugleich den Todeswurm, der sie früher oder später verdirbt.

Daß ich die saubere, genaue Abschrift des sehr unleserlichen Manuskriptes der Freundschaft des Rathes Schlichtegroll in München verdanke, habe ich schon dankbar im ersten Theile dieses Buches erwähnt. Seitdem haben die Engländer das Stück auch, aber sehr unkorrekt gedruckt *).

---

*) Im Jahre 1824 ist in London die Second Maidens Tragedy zuerst nach dem Manuskript gedruckt worden. Aber wie nachlässig und unkorrekt werden einige Beispiele deutlich machen. Gleich in der ersten Scene, S. 8 des gedruckten Exemplars, sagt der Tyrann:

> Have there so many bodies been hewn down
> Like trees, in progress to cut out a way
> That was more known for us and our affection etc.

More gibt hier gar keinen Sinn, und n'er ist deutlich genug im Manuskript.

Seite 4 (1. Scene) sagt Govianus zu einem jungen Lord:

> I knew you one and twenty and a lord,
> when your destruction suck'd: —

Unsinn! discretion, wenn auch das Manuskript nicht leserlich wäre, muß jedem von selbst einfallen. — In derselben Rede:

> If you can construe but your doctor's bill,
> Parse your wife's waiting-women, etc.

Parse? Was kann es bedeuten? Pierce ist dem aufmerksamen Auge leserlich genug.

Es ist unnöthig, dies Verzeichniß zu vermehren. Oft fehlt ein Vers, manchmal mangeln zwei Zeilen, Zusätze und Verbesserungen sind dann wieder mit den ausgestrichenen Stellen zugleich abgedruckt; kurz, diese Copie verräth ebensoviel Eile als Unwissenheit, und Commentatoren hätten Arbeit genug, die Lesearten wieder zu entdecken, die das Manuskript ganz richtig gibt.

Seitdem ist auch in London eine neue Ausgabe der ersten Dodsley'schen Sammlung alter Schauspiele erschienen, in welcher die Komödien des Ford, weil man von diesen eigene Editionen hat, ausgelassen und dafür andere aufgenommen sind, unter andern der Mönch Bacon von R. Green.

Alles hier Gesagte kann nur den wahren Freund und Kenner der englischen Literatur und Shakspeare's interessiren, weil eine Bekanntschaft mit Massinger, Fletcher und andern Dichtern vorausgesetzt wird *).

Nachschrift.

In meiner Jugend hatte ich den Hudibras Butler's fleißig gelesen und mich sehr bemüht, ihn ganz zu verstehen. Seit dreißig Jahren etwa hat dieses Parteigedicht in England sehr viel von seinem Ruhme eingebüßt, und ich gestehe, daß mir Vieles daraus entfallen war, weil ich es seit lange beiseit gelegt hatte. Ich hätte aber doch nicht vergessen sollen, daß diese Sitte, einen sogenannten Skimington in eine Stadt zu bringen, im Hudibras weitläufig beschrieben ist. In der schönen Edition, 1744 8. Cambridge, von Z. Grey, ist sogar ein Kupfer des Hogarth zu diesem Aufzuge des Skimington. Eine Zeichnung, die, weil sie weniger fratzenhaft ist, wie die meisten dieses Künstlers, ziemlich gut ins Auge fällt. Vorn gehen, wie auch Butler besingt (Part. II. Canto II. 585 etc.), Leute, die mit Kuhhörnern, Pfannen und andern Instrumenten Lärm machen, Fackeln dazwischen, selbst am Tage; ein Kessel, der getragen wird und auf welchem ein anderer trommelt, Tänzer, Volk sind umher, die schreien und singen, ein Dudelsack lärmt dazwischen. Ein Reiter trägt auf einer Stange ein Weiberhemd, ein anderer folgt und wirft aus zwei Körben

*) Die Uebersetzung habe ich durchgesehen und verbessert.

mit einem Löffel Unflath unter die Zuschauer. Ein andrer Reiter trägt am Griff eines langen Degens Handschuh und Sporen befestigt, den Degen hält er an der Spitze, den Griff oben. Wieder ein Reiter trägt als Fahne einen Unterrock, und hinter ihm sitzt schrittlings ein Weib, hinter ihrem Rücken, mit dem Gesicht zum Schweife des Thieres, sitzt auf demselben Pferde ein Mann mit einer Spindel, an der er arbeiten muß und von Zeit zu Zeit vom Weibe gezüchtigt wird. Wieder folgen ihnen Tobende und Schreiende mit allerhand Instrumenten. Der Anmerker sagt, noch zu seiner Zeit sei dieser Aufzug in England nichts Ungewöhnliches gewesen.

VII.

Die Anfänge des deutschen Theaters.

1817.



I.

Bei den gebildeteren Nationen der neuern Zeit ist das Theater bald nach seiner Entstehung und Verbesserung eine Angelegenheit geworden, die die Aufmerksamkeit der vorzüglichsten Geister, der Gelehrten und selbst der Staatsmänner auf sich gezogen, man hat es eben so oft als einen Nationalgegenstand erhoben und verehrt, als geschmäht und verfolgt, und die Geschichte dieser Ansichten und Stimmungen eben so wie des Entstehens und der allmäligen Entwickelung des Drama, so wie des früh eintretenden Kampfs mit voreiliger Kritik und falsch angewandter Gelehrsamkeit, seines Aufschwunges zur Kunst und Bildung einer bestimmten Schule, welches ihm in England unter Elisabeth und bald nachher in Spanien gelang, ist für den Freund der Poesie auf gleiche Weise lehrreich und unterhaltend. Wie in Frankreich, bald nachdem sich das Theater in Spanien vervollkommnet hatte, eine Schule entstand, die sich aber aus vielen Ursachen niemals zur Kunst erheben konnte, wie Italien in allen Zeitaltern einer höhern Ausbildung des Drama widerstrebte und wie dort alle Versuche nur einseitig ausfielen und nie die ganze Nation ergreifen konnten, welche immer ihrem alten überlieferten wenig zusammenhän-

genden Schauspiele treu blieb; diesem nachzufolgen, ist ebenfalls für den kritischen Forscher anziehend, wenn er gleich nicht dieselbe Befriedigung, wie bei der Theatergeschichte Englands findet. Kein Volk aber hat so vielseitige Versuche gemacht, sich in so verschiedene Nachahmungen geworfen, kein anderes hat mit diesem Ernst Kritik und Ausübung der Kunst vereinigen wollen, als das deutsche, auch ist kein anderes durch günstige Umstände so wenig unterstützt, keines so durch Begebenheiten und Unfälle von außen gestört worden, so, daß seine Bahn in Rücksicht des Theaters, sowie der Literatur überhaupt, die sonderbarsten und abweichendsten Linien beschreibt. In dieser Hinsicht führt uns das deutsche Theater, obwol es weder jetzt noch früher seine Vollendung, oder auch nur einen bestimmten eigenthümlichen Charakter gewonnen hat, mehr als jedes andere zu den interessantesten Betrachtungen, und ich hoffe, es soll den Freunden der Bühne nicht unwichtig scheinen, in einer Sammlung von Beispielen, von seiner frühesten Entstehung an, die verschiedenen Epochen desselben, die Annäherung zur Kunst und Nationalität, so wie die Mißverständnisse deutlich werden zu sehen, die den Trieb zur Ausbildung begleitet und gestört haben.

Die eigentlichen Theater in Europa sind alle ziemlich neu. Die Völker haben eine Eitelkeit darein gesetzt, die Entstehung ihrer Bühne in frühe Jahrhunderte hinaufzurücken, und vorzüglich haben Italiener und Franzosen hierin einen unnützen Wettstreit geführt. Wenn man sich dahin vereinigt, daß man von der Bühne und der Schauspielkunst einer Nation nur sprechen kann, wenn ein Publikum ent-

standen, das mit seinen Dichtern eins geworden ist, wenn sich ein bestimmter Geschmack, eine Schule und eigne Vorliebe ausgebildet haben, so wird man nicht mehr einzelne religiöse oder moralische Dialogen zum Theater zählen, noch weniger jene fragmentarischen Nachrichten von Gauklern und Jongleuren, am wenigsten aber frühe Uebungsversuche und Nachahmungen, die einen Mönch auf seiner Zelle, oder einen Gelehrten, der keines Publikums bedurfte, unterhielten. Das jetzige Bedürfniß des Theaters konnte sich in früheren Jahrhunderten nicht zeigen, in welchen viele kirchliche und weltliche Feste, Turniere des Adels neben Aufzügen und Spielen der Bürger die Imagination beschäftigten und in denen das Leben überhaupt weit weniger auf den engen Kreis des Hauses und kleiner Thätigkeit eingeschränkt war. Die neue Zeit genießt nicht jene Begünstigungen der griechischen, in welcher Poesie und Theater aus dem großen öffentlichen Beisammenleben, aus einem mächtigen gemeinsamen Interesse entsprangen, und dadurch so früh von selbst national und geheiligt wurden: bei uns zeigt sich nach dem verschwundenen Mittelalter und seinen großartigen Gedichten die neuere Poesie, vorzüglich aber das Theater erst dann, als eine Sehnsucht nach entflohenen großen Bildern und Begebenheiten an die Stelle dieser tritt; es schärft sich diese Begier um so mehr, je mehr das gemeinsame Band sich löset, je mehr alle Menschen den Mittelpunkt des Lebens verlieren. So steht in neuern Zeiten die Poesie leicht als Widerstreit des Lebens da, und die Aufgabe, sich mit diesem auszusöhnen und wieder mit ihm eins zu werden, ist die Ursache, daß so oft und so gern Größe und Schönheit einer falschen nachgemachten Wahrheit aufgeopfert wurden.

Soll also die Bühne nur in der Eigenthümlichkeit und

nationalen Bildung eines Volks bestehen, so hat ohne Zweifel nach dieser Voraussetzung England das älteste Theater in Europa, welches kurz vor Shakspeare entstand und durch ihn seine Vollendung erhielt; fast eben so alt ist das spanische, welches nicht lange vor und mit Lope begann, aber erst durch Calderon nach 1640 seine Ausbildung fand; mit dem Cid beginnt die Periode des wahren französischen Drama; vor dem Goldoni können sich die Italiener keiner nationalen geschriebenen Komödie rühmen, und die Deutschen müssen gestehen, daß sie erst seit vierzig oder funfzig Jahren auf dem Wege sind, original und deutsch für ihre Bühne zu dichten, um vielleicht künftig jene Vollkommenheit zu finden, in welcher sie eben so kunstmäßig als national sein können, wenn es nicht etwa beschlossen ist, durch neue Verirrungen diese Bildungsfähigkeit zu stören und wiederholt zu verwirren.

Die frühesten Versuche der deutschen Bühne heben mit wirklich theatralischen Dialogen an, von denen wir einige mittheilen; denn wir nehmen hier so wenig auf die bekannten Klosterexercitien der Nonne Roswitha, als auf jenes räthselhafte Gedicht „der Streit auf Wartburg" Rücksicht.

Wenn wir uns von der weichen, wohllautenden Sprache des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, von ihren edeln Formen und ihrer vielsinnigen Grammatik zu der Sprache unseres Vaterlandes wenden, wie wir sie im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert wieder antreffen, so haben wir die Empfindung, als fänden wir einen ungebildeten Dialekt, der sich erst zu jener vollendeten Sprache entwickeln möchte. Es trafen viele Ursachen zusammen, um diese Verderbung der Sprache hervorzubringen. Unruhen und Kriege, die in verschiedenen Zeiträumen die Bildung störten, das Zurückziehen des Adels von Poesie und Wis-

senschaft, wodurch die Dichtkunst ausschließlich nur von Bürgerlichen geübt wurde, die sie anfangs, seit Frauenlob, mit Eigensinn und seltsamer Künstlichkeit, späterhin als Handwerk nach ganz willkürlichen Regeln behandelten, und um Wohllaut und musikalischen Rhythmus nicht besorgt waren: die mehr um sich greifende Bekanntschaft mit der römischen wie griechischen Literatur, die alle bessern Köpfe, indem sie sich diese Schätze lange noch nicht frei aneignen konnten, zu Nachahmung in fremder Sprache lockte, wodurch das Deutsche immer mehr vernachlässigt wurde; alle diese Ursachen erklären einigermaßen, aber bei weitem nicht genugthuend, die Erscheinung, und es bleibt hier dem Forscher noch vieles übrig, um diese so schnelle Entartung der Sprache zu erklären.

Es scheint fast, als wenn zu Zeiten, auch ohne sonderlich nachtheilige Umstände, bloß durch Nachgeben und Schlaffwerden, dadurch, daß das Bedürfniß der Sprache und Literatur nicht lebendig genug gefühlt wird, die ähnliche Wirkung sich zeigen muß. Nachdem Petrarca seiner Muttersprache in seinen Gedichten den höchsten Wohllaut, Glanz und Biegsamkeit gegeben hatte, mußte durch und nach Lorenzo Magnifico derselbe Wohllaut erst allgemach wieder entdeckt werden, Sacchetti sieht in seiner Prosa kaum wie ein Zeitgenoß des Boccaccio aus, und es war auch mehr als ein Jahrhundert nothwendig, um Ariost's Lieblichkeit und Macchiavells Nachdruck wieder erzeugen zu können. Mehr als zwei Jahrhunderte waren seit der poetischen Vollendung der deutschen Sprache verlaufen, als Luther sich ihrer annahm, und vorzüglich durch seine Bibelübersetzung ihren tiefen Sinn, ihren vollen Wohlklang und ihre Mannichfaltigkeit dem Volke wieder deutlich machte.

Deutschland hatte geraume Zeit vor Dante, als das

Florentinische nur noch ein Provinzial-Dialekt war, seine Dichter und ausgebildete Sprache, und als die italienische Kultur in Poesie und Sprachkunst ihre schönste Blüte erreicht hatte, konnten die Deutschen nur noch eine Fabel, einen treuherzigen Schwank, ein Fastnachtspiel voll bäuerischer Lustigkeit mit armer und beschränkter, wenn auch körniger Sprache aufweisen.

Und dennoch blühten damals Nürnberg und andere Städte, die bürgerlichen Gewerbe, die einheimische Kunst, der deutsche Handel, wie seitdem nie wieder, und Kriege hatten nur einzelne Provinzen beschädigt; aber es fehlte an einem gemeinsamen Interesse, an einem Mittelpunkt, am Bedürfniß nach dem Besseren, und darum ward es nicht vermißt. Der Handel, der über Italien geführt ward, die verbreitete Liebe zu den zeichnenden Künsten, ja selbst die Erfindung der Buchdruckerkunst, welche gerade vortheilhaft scheinen möchte, mögen ebenfalls geschadet haben *).

Kurz vor Cervantes entstand das spanische Schauspiel aus Schäferdramen und kleinen komischen Begebenheiten, in denen die nämlichen Charaktere und Personen oft wiedererschienen; diesem sehr ähnlich mag das älteste englische Theater gewesen sein, und ohngefähr dasselbe finden wir in den ersten deutschen Versuchen, die man Fastnachtspiele nannte. Die Verkleidungen, die an diesem feierlichen Abende vorfielen, gaben eine natürliche Veranlassung, kleine Lustspiele,

*) Die Buchdrucker setzten früh eine Ehre darein, die Klassiker herauszugeben, auch wurden diese von den Käufern am meisten gesucht, ebenso die Kirchenväter, theologische Werke und lateinische Schriften. Späterhin nahm der theologische Krieg die Pressen ein. Es scheint, daß man im Anfange noch auf Theilnahme an deutschen Meisterwerken von großem Umfang rechnen konnte. Denn so haben wir den Parzival und Titurell von 1478.

erst aus dem Stegreif, dann eingelernt, herzusagen; in den Wirthshäusern oder in Familien, wenn am Abend die erheiterte Gesellschaft beim Schmause versammelt war, trat die kleine Schauspielertruppe herein und führte, ohne weitere Vorbereitung oder Dekoration, ihr Lustspiel auf. Diese Leute waren Bürger und trieben wahrscheinlich, neben ihrem Gewerbe, auch das des Komödianten als ein Handwerk, da man sie oft so in den Stadtregistern aufgeführt findet.

Hans Rosenplüt, der Schnepperer genannt, scheint wirklich bald nach 1450 in Nürnberg seine Fastnachtspiele geschrieben zu haben, denn in dem vom Großtürken wird der Eroberung von Konstantinopel als einer neuen Begebenheit erwähnt (doch macht diese kurze Stelle die Sache nicht unwidersprechlich), auf jeden Fall gehört er noch dem funfzehnten Jahrhundert. Gottsched besaß in Manuskript einen Band Gedichte dieses Meistersängers, in welchem sich auch sechs Fastnachtspiele befanden, die er bis auf einige zu anstößige Zeilen in seinem Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst hat abdrucken lassen. Der Leser findet in gegenwärtiger Sammlung zwei von diesen Spielen, das zweite und das sechste, die nicht ohne Laune und derben bäurischen Witz sind. Das beste ist das vierte, ein Ehegericht, welches aber in unserm allzu züchtigen Zeitalter dem zarten Gehör zu schwer fallen dürfte, da Gottsched schon glaubte, einige zu ärgerliche Verse auslassen zu müssen. Neben diesen Unzüchtigkeiten sind in diesen Schwänken, wie in Hans Sachs und vielen Schriftstellern seiner und der spätern Zeit, Unfläthereien, an denen sich unsere Vorfahren, mehr als entschuldigt werden kann, ergötzt zu haben scheinen. Zwar findet man dergleichen auch in alten französischen und italienischen Schriften, aber bei keinem Volke in diesem Uebermaße und in solcher Grobheit, als bei dem deutschen.

Gottsched gibt in seinem Vorrath noch eine Art von Tragödie, welche 1565 gedruckt worden ist, aber schon 1480 von einem Geistlichen, Theoderich Schernberk, geschrieben sein soll. Sie enthält die Geschichte der Päpstin Jutta oder Johanna einfach dargestellt, ohne Erfindung und Eigenthümlichkeit der Sprache. Sie ist wahrscheinlich auf einer Schule oder im Kloster, wie so manche unbedeutende Compositionen jener Zeit, dargestellt worden.

Der Gebrauch, auf Schulen oder in Klöstern, biblische Geschichten, geistliche Ermahnungen, Bußpredigten oder moralische und allegorische Erfindungen dramatisch aufzuführen, wurde im Verlauf der Zeit immer allgemeiner; aber diese Zusammensetzungen interessirten niemand weiter, sie füllten ihren Tag aus und wurden vergessen. Mit der Reformation nahmen diese Uebungen von beiden Parteien einen polemischen Charakter an, man bekriegte sich mit allen Waffen der Schrift und Auslegekunst, auch benutzten manche die dramatische Form zu Pasquillen, ohne eben ihre Erfindungen zur Aufführung bringen zu wollen. Gelehrte Dichter, wie Reuchlin und später Konrad Celtes, sowie viele andere, schrieben lateinische Komödien, zur Ergötzung anderer Gelehrten, welche die ächte Latinität zu würdigen wußten. Schulen und Bürgerschaften fuhren fort, bald geistliche, bald weltliche, geschichtliche oder possenhafte Darstellungen bei gewissen Gelegenheiten zu geben, und dieser evangelischen und katholischen Dramen, dieser biblischen und weltlichen Geschichten, dieser Schwänke und Fastnachtspiele oder Mordthaten gibt es bis 1650 und noch später unzählige, und jeder, der zu sammeln Lust hat, kann deren noch manche entdecken, die Gottsched und andere Literatoren nicht gekannt haben; doch sind alle diese Sachen ohne Bedeutung für deutsches Theater und deutsche Poesie, auch dürfte nur



an wenigen Sprache und Ausdruck der Aufmerksamkeit werth sein.

Dagegen verdient ein Mann, der aus dieser unfruchtbaren Zeit hervorragt, große Achtung, ja ein eignes Studium: der Meistersänger Hans Sachs. Er war 1498 geboren und lebte bis 1576; sein erstes Gedicht schrieb er 1514 und 1567 sein letztes; als Meistersänger verfertigte er für die Schulen und nach ihren Regeln 4275 Gedichte; von weltlichen und geistlichen Sprüchen, Psalmen, Schwänken, Fabeln, Allegorien, Komödien und Tragödien in allem 2391. Es bestanden alle seine Poesien aus 34 Folianten, die er mit eigener Hand abschrieb, von diesen wählte er selbst für den Druck diejenigen aus, die er für die besten und interessantesten hielt, und diese sind in verschiedenen Auflagen in fünf Folianten erschienen, ein Beweis, daß er wirklich von seinen Zeitgenossen und nach seinem Tode gelesen und geachtet wurde. Aus dieser Sammlung schloß er alles aus, was nur für die Schulen der Meistersänger geschrieben war, und darum findet man in Nürnberg und an andern Orten noch einige Bände ungedruckter Sachen von ihm, die nur ein mißverstandener Patriotismus durch den Druck vor das Publikum bringen könnte; denn in unsern fünf Folianten befinden sich schon sehr viele Gedichte, vorzüglich geistliche, die man lieber entbehrte, um die bessern leichter auffinden zu können.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, H. Sachs sei der einzige deutsche Poet seines Zeitalters gewesen. Seine Verdienste wie seine Mängel sind so leicht zu erkennen, sein Verhältniß zur Poesie so leicht zu würdigen, daß es auffallen muß, wie die Urtheile über ihn in verschiedenen Zeiten sich so völlig haben widersprechen können. Seit Opitz und jener neuen Schule wurde H. Sachs ver-

gessen, die Meistersängerei, die bis in das leerste Reimgeschwätz, dem Gedanke, Wohllaut und alles Erforderniß eines Verses mangelte, ausgeartet war, wurde verächtlich und mit ihr H. Sachs, dessen Namen man bald nachher zum Sprichwort und zur Bezeichnung eines elenden Bänkelsängers gebrauchte, wie z. B. Wernicke in seinem damals und auch nachher gepriesenen Spottgedicht gegen Postel, welches nur eine sehr matte und unpassende Nachahmung des Mac Flecnoe von Dryden ist, in diesem und noch sonst gilt H. Sachs und Pritschmeister für dasselbe und man glaubt den Gegner nicht tiefer herabwürdigen zu können, als wenn man ihn zum Nachfolger und Stellvertreter des Nürnberger Sängers ernennt. Diese Unbekanntschaft und Geringschätzung währte, bis Goethe, der uns zuerst wieder auf das Einheimische hinwies, mit Liebe von ihm in jenem schönen Gedichte sprach, in welchem der alte Sänger meisterhaft in allen seinen Vorzügen gewürdigt ist. Man wollte nun 1778 alle seine Werke von neuem herausgeben. Ein für unsere Zeiten höchst unpassendes Unternehmen, durch welches, wenn es ausgeführt werden könnte, dem Dichter selber das größte Unrecht geschähe, denn dem Freunde seiner Muse würden die vielen gleichgültigen nur mit Worten angefüllten Verse, die nichtssagenden Tragödien, die vielen charakterlosen, geistlichen Gedichte wiederum Muth und Laune nehmen, das wirkliche Treffliche zu suchen und zu genießen.

H. Sachs, der keine Poesie mehr vorfand, der durch seinen Beruf nur in einem beschränkten Kreise lebte, der auch keine gelehrten Kenntnisse besaß, sahe mit offenem Sinne, mit richtigem Verstande und kräftigem Charakter, mit Redlichkeit und Ehrbarkeit, die sich gern mit Schalkheit und Ironie mischen, aus seinem engen ihm behaglichen Leben

in die Thorheit seiner Umgebungen, in die Geschichte der Welt, in die Vorzeit hinaus, er grübelte und zweifelte nicht, weder in moralischen noch religiösen Gegenständen, und so spricht er über Tugend und Laster, über Religion und Gottlosigkeit bestimmt und ruhig allgemein bekannte Dinge in faßlichen Bildern, und wird in der Allegorie, die seinem Zeitalter noch aus der entschwundenen Poesie am nächsten stand, groß und erhebend; hier ist seine Sprache, besonders in den landschaftlichen Einleitungen, malerisch weich und klingt alt, in den Fabeln ist er liebenswürdig, in den Schwänken und Fastnachtspielen höchst originell und komisch und in manchem vaterländischen Gedicht, besonders über Nürnberg, merkwürdig und unterrichtend, viele seiner geistlichen Gedichte sind nicht ohne Andacht und Erbauung, doch sind die meisten zu trocken prosaisch und schwach an Inhalt: da, wo er Meister ist und wirklich darstellt, ist seine Sprache unvergleichlich, vielseitig und gewandt, und keinem andern steht jene trockne ehrbare Schalkheit so gut, die den Deutschen charakterisirt. Er hat Worte, Zusammensetzungen und Formen, die unendlich treffend bezeichnen, und von denen wir bedauern müssen, daß wir sie eingebüßt haben, so sehr er auch in dieser Hinsicht gegen die Poeten des Mittelalters zurückstehen mag. Ganz mittelmäßig und unbedeutend wird er in den meisten seiner Geschichtserzählungen, die er aus verschiedenen Büchern schöpft, und noch mehr in seinen Tragödien aus der römischen und griechischen Historie, oder den romantischen Traditionen des Mittelalters. Es gehört zu der Uebertreibung mancher Neueren, wenn man ihn auch hier bewundern und ihm sogar Sinn für Geschichte, und zwar mehr als manchem Geschichtschreiber beilegen will, ein Sinn, der ihm völlig fehlt und fehlen mußte. Alle diese Sachen scheinen nur aus der Ge-

wohnheit, sich zu beschäftigen, hingeschrieben, und darum darf man sich auch über seine anscheinende Fruchtbarkeit nicht wundern, denn in den meisten dieser Gedichte haben ihn weder Erfindung noch Einkleidung oder Sprache in Unkosten gesetzt.

Da er nach sehr verschiedenen Quellen arbeitete, auch wol nach mündlichen Erzählungen, in denen auch meist der Charakter des Erzählers wieder durchscheinen mag, so ist er dadurch sehr ungleich und man muß, auch wenn er zu erfinden scheint, Verdacht gegen ihn behalten, da er auch oft dann nachahmt, wenn er seinen Gewährsmann oder Vorarbeiter nicht nennt, wie er doch meistentheils zu thun pflegt. Darum findet man auch oft denselben Gedanken in einem dialogischen und erzählenden Gedicht sehr verschieden behandelt, hier stark und dort schwach ausgedrückt. In seiner Kunst, vorzüglich der dramatischen, sieht man eben keinen Fortschritt, in dem historischen Schauspiel bleibt er durchaus auf demselben Standpunkte der Kindheit, kann den Anfang nicht finden, führt auf die Bühne, was sich nicht darstellen läßt, erzählt wieder ohne Noth, was die Darstellung recht gut vertrüge, hilft sich immer mit Rathsherren und ihren Rathschlagungen, und hat so wenig Gefühl für Colorit und Zeichnung, daß römische Geschichten und Märchen ganz auf demselben Leisten geschlagen sind. In der Sprache scheint er in der letzten Periode, vorzüglich in den komischen Gedichten, matter zu werden, und manche aus seiner frühern Zeit haben mehr Schwung und erinnern bestimmter an ältere Jahrhunderte.

Von H. Sachs bis zu Goethe ist ohngefähr ein so großer Zeitraum, wie von Chaucer bis Shakspeare. Der nürnberger Dichter fand eine fast untergegangene Sprache und Poesie, Chaucer fing in seiner Mundart beinah zuerst

zu dichten an, doch kannte er die französische und die blühende italienische Poesie, daher ahmte er im Großen nach, hauptsächlich den Boccaccio, und selbst die südlichen Sylbenmaße schienen ihm nicht unzugänglich, er lebte außerdem in der großen Welt und seine Schicksale waren mannichfaltig; die Vortheile, die ihm diese Stellung und Umgebung boten, abgerechnet, hat sonst sein Geist und seine Poesie mehr wie Eine Aehnlichkeit mit H. Sachs. Auch in England erfolgten nach Chaucer, wie in Deutschland nach der Reformation verheerende Bürgerkriege, aber die deutschen Dichter dichteten früh mit Kritik und Gelehrsamkeit, von der sie sich erst in neuern Zeiten mehr entwöhnten, dagegen die Engländer erst nach Shakspeare ihre gelehrteren Dichter erhielten.

In dieser gegenwärtigen Sammlung finden sich zuerst zwei Fastnachtspiele, von denen besonders das Narrenschneiden vortrefflich ist. Die Komödie von der Göttin Pallas ist auf das anmuthigste von der Schalkheit und dem Ernst des Dichters durchdrungen, sie scheint nach einem vorzüglichen Original gearbeitet zu sein, obgleich H. Sachs kein Vorbild nennt; die Ehrbarkeit, mit welcher der Kaiser Herkules und Epikurus mit der Göttin Pallas und dem Satan zusammengebracht werden, ist höchst ergötzlich.

In diesem eben so sonderbaren als erfreulichen Schauspiel ist die Mythologie mit der christlichen Moral auf die heiterste Weise vermischt und durch die Figur Karls des fünften dem Zuschauer in die nächste Gegenwart herbeigerückt, der den Satan um so eindringlicher findet, wenn Cacus erst als Riese, dann als Zuchtmeister des abscheulichen Epikurus erscheint, dessen Lehren der Kaiser, als Stellvertreter Deutschlands, unmöglich billigen kann. Wenn man nach Namen eintheilen soll, so ist man verlegen, wie

man diese Komödie betiteln möchte, da hier wie oft die Eintheilung in Mysterien, Moralitäten und Farcen nicht zureicht.

Das nächste Stück ist mehr eine sogenannte Moralität, ein allegorisches Gedicht über das Nichtige aller weltlichen Herrlichkeit. Auch bei diesem nennt der Dichter kein Vorbild, und doch wissen wir gewiß, daß er hier nach einem fremden Muster arbeitete, und zwar nach einem Dichter, der, wenn man ihm den Stoff einmal zugibt, die dramatische Eintheilung, Steigerung und Entwickelung vortrefflich anzuordnen verstand. H. Sachs ist darum hier in seiner Unschuld als dramatischer Dichter musterhaft, weil er wahrscheinlich seinem Vorbilde Schritt für Schritt folgt. Es gibt ein altes englisches Stück Every Man (s. Hawkins' Origin of the engl. Dram. Vol. I.), welches im Wesentlichen mit diesem von H. Sachs übereinkommt, und man sieht, daß Every Man die Uebersetzung von Hecastus ist, welchen Namen H. Sachs nicht verstand und ihn meist den reichen Mann nennt, da doch sein Reichthum nur eine Zugabe zu seinem Charakter ist, und er eigentlich den Menschen im Allgemeinen vorstellen soll. Das englische Stück, welches wahrscheinlich unter Heinrich dem achten, also früher als das unsers Dichters, geschrieben ist, setzt die Allegorie noch weiter als das deutsche fort, statt Freund und Söhne treten Verwandtschaft und gute Freundschaft auf, die hauptsächlichsten Unterschiede sind am Anfange und Schluß, denn das englische Moralitie fängt mit Gott an, der den Tod absendet; und zuletzt nehmen die fünf Sinne, Schönheit und Stärke vom Menschen Abschied und wollen ihn nicht in das Grab begleiten. H. Sachs hat sein Schauspiel 1549 geschrieben, und Gottsched, der nicht viel von diesen alten Sachen gelesen haben mag, bemerkt in seinem Vor-

rathe bei diesem Jahre nichts über dieses Stück, doch erwähnt er unter 1552 dasselbe Schauspiel, zu Nürnberg gedruckt, von einem unbekannten Autor (oder ist es etwa das Gedicht von H. Sachs?), durch etliche Knaben in Nürnberg gehalten, deutsch im J. 1549, lateinisch im J. 1550. „Ich besitze," fügt er hinzu, „das lateinische auch." Hiernach könnte es scheinen, als wäre das deutsche das Original. Das ist aber nicht möglich, weil H. Sachs nicht den Namen Hecastus erfinden konnte und ihn selbst nicht verstand; der Engländer hat auch wahrscheinlich früher als der Deutsche gedichtet, konnte also noch weniger der Nachahmen sein, darum muß dieses lateinische Gedicht oder irgend ein anderes das Original sein (das von einem Gelehrten herrührt, da es einige Stellen aus des Aristophanes Plutus nachahmt), und der glücklich durchgeführte Gedanke, die Kraft der Bilder, die Wahrheit der Darstellung verdienen wohl, daß man den wahren Autor aufzufinden suchte. Im Jahre 1569 kam wieder zu Nürnberg heraus: „Homulus. Ein sehr schön Comödi, in der angezeiget wird, die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, samt der Welt Untreu, auch, wie den Menschen in Todesnöthen alle Creaturen verlassen, und allein seine Tugend ihm beystehet." Offenbar wieder dasselbe Schauspiel, nur soll hier Hecastus durch Homulus übersetzt sein. Ein allegorisches Gespräch, welches den Hauptgedanken dieses Gedichtes vorträgt, findet sich von H. Sachs schon vom Jahre 1542. (S. Vol. I. fol. 107 in der Ausgabe von 1570.) *)

*) Im Jahre 1665 erschien zu Bremen: „Hanulus (wol Druckfehler für Homulus). Eine Komödie, darinnen vor Augen gestellt ist, was für Belohnung die Sünde gibt, nehmlich den Tod, und wie der Mensch von allen Kreaturen verlassen wird u. s. w." S.

Wie wenig es die eigene Kraft des Dichters war, einen gegebenen Gegenstand richtig einzutheilen und annehmlich zu machen, sieht man z. B. gleich aus dem folgenden Stück, welches er so viele Jahre später geschrieben hat. In den vier Akten fällt wenig vor, es ist die Darstellung eines Sonntagsbesuches, und gerade der Mangel aller Schicklichkeit, die Verpflanzung der nächsten Gegenwart, selbst des Lutherschen Katechismi in die frühste Vorzeit, thut sehr gute Wirkung; unvergleichlich ist die Figur Gott Vaters, in der Art eines strengen doch herablassenden Superintendenten; der hoffnungsvolle Abel und Kains wilde Rotte kontrastiren vortrefflich, und alle Gruppen machen ein Gemälde, jenen ältesten Tafeln ohne Perspektive, richtige Zeichnung und Costum nicht unähnlich, auf denen wir, wegen der Naivetät, die über sie ausgegossen ist, die heiligen Geschichten nicht ohne Lächeln betrachten können. So weit ist das Gedicht ein Lustspiel oder ein niederländisches Idyll. Nun fängt ein fünfter Akt höchst trocken und unerfreulich die eigentliche Handlung an, die Ermordung Abels, ohne Wirkung und ohne Zusammenhang, dem vorigen so unähnlich, als wenn es von einem andern Verfasser herrührte. Aber freilich, der Sage mußte ihr Recht geschehen und das Stück mußte einen moralischen Schluß haben. Uebrigens zeigt dieses Schauspiel zugleich, wie obenhin H. Sachs seine Quellen angibt, denn Melanchthon hat nichts weniger als ein solches Stück geschrieben, sondern in einem seiner latei-

---

Gottsched in den Zusätzen zu seinem Vorrath, welcher sagt, daß dieses alte Stück hier viele Verbesserungen erfahren habe. Im Jahre 1669 ist Homulus noch einmal zu Nürnberg gedruckt worden, „verbessert und wieder hinzugefügt, was vorhin ausgelassen worden."

nischen Briefe spricht er nur mit großer Behaglichkeit davon, wie er vor Zeiten ein Gedicht von diesem Inhalt gelesen habe, und erzählt diesen selbst. Von diesem Briefe hat wahrscheinlich ein Freund des H. Sachs dem Dichter gesprochen, der die Sache hierauf in seinem Prologe so vorstellt, als wenn er ein Schauspiel von Melanchthon über diesen Gegenstand vor sich habe. (S. Gottsched, Zusätze zu seinem Vorrath zur Geschichte der dramat. Dichtkunst.)

Das letzte Stück unsers Dichters in dieser Sammlung, welches 1555 geschrieben ist, erscheint nur, um zu zeigen, auf welche dürre unlustige Weise er eine der buntesten und grellsten Compositionen des Mittelalters genommen und ausgeführt hat. Hier sieht man weder Umriß noch Farbe, kein Interesse entwickelt sich und steigt; alle Schwierigkeiten, die sich dem dramatischen Dichter in dieser Geschichte in den Weg stellen, umgeht er mit unschuldiger Unwissenheit, auch die Sprache ist matt und ohne Charakter, völlig seinen frohen Fastnachtspielen unähnlich, wo jede Figur und die Posse selbst gewöhnlich vollständig und rund vor uns stehen und sich der glücklichste Ausdruck immer freiwillig darbietet; diese Schwänke wurden aber gespielt, seine frohe Laune und Beobachtung konnten hier etwas Erlebtes und Wahres darstellen; dagegen ließ er sich mit den flachgeschnittenen Figuren der Geschichte und der Märchen nur wie aus hergebrachter Gewohnheit ein, auch wurden diese Stücke vielleicht nicht alle aufgeführt.

Wenn wir uns die Blüte Nürnbergs, des reichen Mittelpunktes Deutschlands in damaliger Zeit, denken, in schöner Freiheit, von Fremden aller Stände besucht, von Künstlern und wohlhabenden Bürgern erfüllt, in welchem ein Theater, wenn auch nur einen schwachen Anfang genommen hatte, und wir sehen nun, daß bei allen diesen gün-

auch Jahn Clahm, sodaß es deutlich ist, er habe in allen diesen Figuren den englischen nationalen Clown vor Augen gehabt. Denn kurz vor oder um 1600 durchzog eine Truppe sogenannter englischer Komödianten, auf die ich nachher zurückkommen werde, Deutschland und spielte an den meisten Höfen und in den vornehmsten Städten.

Dem englischen Theater war es schon in seiner frühesten Periode nicht fremd, das Komische mit dem Ernsthaften zu vermischen: es scheint, daß es kurz vor Shakspeare Sitte geworden war, beides wieder von einander zu sondern, daß man die Possen aber als selbständige Schwänke zwischen die tragischen Scenen schob, oder sie scheinbar und locker mit dem Schauspiele verband. Das erste war wol häufiger, so wie die Spanier noch jetzt ihre Saynetes zwischen den Akten geben, und es kann sein, daß Shakspeare diese Zwischenspiele zuerst wieder auf seine kecke Weise in vielen seiner Werke mit der Haupthandlung verband. Diese Possen wurden, wenn sie einzeln waren, Jiggs genannt, auch wurden sie nach einer Balladenmelodie gesungen, daher Jigg auch Gesang bedeutet; oft wurde dabei getanzt, daher auch ein bestimmter lustiger Tanz denselben Namen führt. Etwas einem Jigg ähnliches ist im alten King John von Shakspeare die komische Scene zwischen Faulconbridge und den Mönchen. Twelfth night schließt mit einem kleinen Jigg, der gewiß auch getanzt wurde, und wie es Sitte war, den Clown oft, wie in Twelfth night, mit einer Trommel darzustellen, so erscheint bei Ayrer der Lustigmacher häufig mit einer Pfeife. Diese Jiggs haben die größte Aehnlichkeit mit den deutschen Fastnachtspielen, und Ayrer, der mit dem englischen Theater nicht unbekannt war, hat manche dieser ausländischen Possen, sowol unter seinen sechsunddreißig Fastnachtspielen, wie auch als Episode in manches

seiner dreißig Schauspiele übertragen. So scheint mir, obgleich das Stück lokalisirt ist, der überwundene Trummelschläger eine englische Farce, da, wie gesagt, die Trommel oft das Abzeichen des Narren war, wovon ich kein Beispiel bei den national-deutschen, spanischen, italienischen oder französischen Narren weiß. Ein altes englisches Sprichwort: „to receive oder to find Jack Drums entertainment," übel anlaufen, schlimm fahren, statt des gehofften Guten etwas Schlimmes treffen (s. z. B. All's well von Shakspeare, Akt IV.), ist wahrscheinlich aus einem ähnlichen alten Schwanke entstanden *).

Das zweite Fastnachtspiel Ayrers in gegenwärtiger Sammlung ist auch schon auf die engländische Art zum Gesange eingerichtet (im Opus theatricum ist es das 22., das 21. ist dasselbe Stück in gewöhnlichen Reimen), dieses besteht aus zwei verschiedenen Schwänken, die sich bei unsrem Dichter nicht vereinigen wollen, Jann Posset als Diener und als Ehemann, auch ist die Verwechslung mit inkhorn, wie es wol im Englischen hieß, mit einem Trinkgeschirre natürlicher, als im Deutschen mit einem Schreibzeuge. Der Zank mit dem Weibe um die Herrschaft kommt in Ayrers Eduard dem dritten weitläufiger vor, der Spaß mit den Birnen wiederholt sich (nur daß es dort eine Flasche Wein ist) in seiner Komödie von einem alten Buhler, welches Stück im

*) Eine alte Komödie, 1616 gedruckt, heißt Jack Drums entertainment, enthält aber nicht, wie man vermuthen sollte, den Spaß Ayrers, sondern ist eine unsinnige Novelle, in der Vergiftung, Wahnsinn und zuweilen lateinische Verse abgeschmackt wechseln; den Titel, wie der Autor witzig sagt, führt das Stück nur sprichwörtlich, indem die Zuschauer, wenn sie etwas Gutes erwarten, sich getäuscht sehen, und also Jack Drums entertainment finden.

Wesentlichen ebenso in den englischen Komödien und Tragödien sich findet, die zuerst 1620 herauskamen.

Im Fastnachtspiel verliert Ayrer unbedingt gegen seinen Vorgänger H. Sachs, die Sprache ist matt und hart, die Verse sind oft ganz ohne Ton, dabei ist er weitschweifig, wiederholt sich und seine Erfindungen sind sehr ungleich. Das dritte im Original, „die zween Paar verwechselten Eheleute," ist vielleicht aus dem Englischen, denn d'Urfey hat späterhin denselben Einfall bearbeitet, aus welchem nachher unser erstes komisches Singespiel, die verwandelten Weiber, gemacht worden ist.

Von den dreißig Schauspielen Ayrers sind fünf aus der römischen Geschichte genommen; das erste: von der Erbauung Roms, ist durchaus ernsthaft; in den folgenden erscheint der engelländische Narr, entweder als Bote oder Nebenperson, er kann auch vielleicht bei einer spätern Ueberarbeitung eingeschoben sein, und diese Schauspiele, so wie das sechste, die Tragödie vom Kaiser Otto dem dritten, mögen vor des Dichters Bekanntschaft mit den Engländern geschrieben sein. Die Geschichte Kaiser Machmets und der Eroberung von Konstantinopel hatte G. Peele in London ebenfalls bearbeitet, und dies Stück war dort wegen seiner Popularität sprichwörtlich geworden, doch mag das deutsche nach der bekannten Beschreibung von der Einnahme der Stadt ausgeführt sein. Die drei Schauspiele aus unserm deutschen Heldenbuche, sowie die Tragödie vom Theseus und vier lange Stücke vom Valentin und Ursus sind gewiß original, obgleich man in den letzten, trotz ihrer undramatischen Verwirrung und der Häufung unnützer Figuren, immer die äußere Einrichtung der altenglischen Bühne durchschimmern sieht, so daß er schon gewohnt war, seine Figuren und Scenen nach dieser Theatereinrichtung zu ordnen. Zwei Tragödien von der Melusina, die ein

wenig mehr dramatisch zusammengehen, sind ebenfalls ziemlich treu nach dem alten Märchenbuche; die Comedia (die 22.) vom Soldan von Babilonia und dem Ritter Torello von Pavia ist aus dem Dekameron; die 10. vom Kaiser Theodosio, sowie die 23. vom getreuen Ramo, auch Edward III. sind nach populären Novellen gearbeitet, oder vielleicht auch nach englischen Vorbildern; die 27. nach den Menechmen des Plautus und die 29. vom alten Buhler ist nur jene veränderte Farce in den „Englischen Comedien;" so scheint ebenfalls die 30. „von zween fürstlichen Räthen, die beide um ein Weib buhlten," nach einem englischen Original.

Die meisten dieser Versuche sind sich in der dramatischen Anordnung sehr ungleich, manche sind völlig eben so ungeschickt angelegt und durchgeführt, wie die historischen Schauspiele des H. Sachs, andere nähern sich dem Theatralischen und man sieht den geübteren Schriftsteller in der verständigeren Anlage, sowie in dem Versuch, die Charaktere wenigstens in Umrissen zu zeichnen, ja er sucht zuweilen den Zuschauer zu spannen und in Ungewißheit zu erhalten. Die Sprache in allen Schauspielen Ayrers ist ohne Kraft und Eigenthümlichkeit, auch lassen sich nach dieser, da sie allenthalben gleich unbedeutend erscheint, die früheren oder späteren Versuche nicht auseinanderfinden.

Die 36 Fastnachtspiele sind schon 1610 gedruckt, aber, wie es scheint, erst mit seinem Opus theatricum oder den dreißig Schauspielen, 1618 ausgegeben.

In seiner Art merkwürdig ist das erste seiner Schauspiele in gegenwärtiger Sammlung von der „Belimperia und Horatio." Dieses ist nämlich die sogenannte Spanish Tragedy oder Hieronimo, die vielleicht schon 1570 in England gespielt und um 1593 und 1597 von Kyd neu bearbeitet wurde. Ayrer hat das ältere Original vor sich ge-

habt (welches wol nie gedruckt worden ist), denn alle Zusätze des Verbesserers sind ihm unbekannt. Dieses Stück, welches gewissermaßen die Grundlage des englischen tragischen Theaters ausmacht, ist im Original nicht ohne Schönheiten, die Sprache in der neueren Bearbeitung ist gesucht und spielend, aber meist fließend und poetisch, die Anordnung des Schauspiels, so bizarr es auch, vorzüglich im Schlusse, sein mag, ist ächt theatralisch, auch hatte es sich dem englischen Publikum so empfohlen, daß es eins der populärsten Stücke war, welches sich auch während der höchsten Ausbildung des englischen Theaters auf der Bühne erhielt. (S. Dodsley's Collection, Vol. III.) Der Deutsche folgt dem Engländer (die poetische Einleitung des neuern Bearbeiters abgerechnet) auf seine Weise Scene für Scene, auch hat er die meisten Namen des Originals beibehalten, nur daß er das Stück unverständig genug (wahrscheinlich aus ängstlicher Rücksicht auf den Kaiser und das nah verwandte Spanien) aus Spanien nach Griechenland verlegt und den König Amurat und den Marschall, statt Hieronimo, seiner Mordthat wegen Malignus nennt.

Das folgende Schauspiel von der schönen Phönizia ist interessant, weil es den Gegenstand des Shakspeare'schen „Viel Lärmen um Nichts" bearbeitet. Ich vermuthe, daß beide Arbeiten nach einem gemeinschaftlichen Vorbilde, einem ältern englischen Theaterstücke sind. Die komische Episode des Deutschen ist willkürlich eingeschoben, und der Spaß im zweiten Akt ist ganz derselbe, den der Dichter auch in seinem „Grafen Torellus" anbringt.

Das folgende Schauspiel von der „schönen Sidea" hat noch deutlicher das Gepräge einer Nachahmung des Englischen, ob wir gleich jetzt kein Stück besitzen, welches der Deutsche vor Augen gehabt haben könnte. Das Verhält-

niß des Prinzen zum Zauberer, seine Dienstbarkeit unter diesem, noch bestimmter sein Herbeischleppen der Holzklötze erinnern an den Sturm Shakspeare's; von diesem wunderbaren Schauspiele haben die Engländer bis jetzt noch keine Quelle auffinden können, und mir ist es mehr als wahrscheinlich, daß Shakspeare den Gedanken zu seinem Werke aus dem nämlichen alten Stücke nahm, welches Ayrer hier nachgeahmt hat. Die Namen und Gegenden scheint dieser Autor willkürlich geändert zu haben, so wie er die komische Episode, ohne Zusammenhang mit dem übrigen Stücke, eingeschaltet hat, ganz auf die Weise des ältesten englischen Theaters.

Es schien überflüssig, Ayrers Komödie vom König von Cypern und der Königin in Frankreich auch noch abdrucken zu lassen, welche wieder ein englisches Stück ist, Scene für Scene, mit wenigen Abänderungen, wie wir es noch jetzt von einem neuern Bearbeiter, Lewis Machin, unter dem Titel The dumb knight besitzen, 1608 gedruckt und schwerlich vor 1607 geschrieben. Statt der komischen Episode, die beim Deutschen dieselbe ist, die sich in den „Englischen Comödien" findet (von dem Jahn, der mit einem Stein Possen macht), hat der Engländer ein nicht gar züchtiges Zwischenspiel. (S. Dodsley's Collection of old Plays, Vol. VI.)

Als in London die Theater blühten und selbst im Auslande berühmt waren, gingen zuweilen Schauspielertruppen nach den Niederlanden, um dort zu spielen, und ohngefähr um das Jahr 1600 (vielleicht einige Jahre früher) treffen wir in Deutschland wandernde Schauspieler an, die unter dem Titel der Englischen Komödianten herumreisen, um unsern Landsleuten eine, wenn auch nur schwache, Vorstellung von der Höhe der englischen Poesie und von der Vortrefflichkeit der dortigen Schauspielkunst zu geben. Haben sie selber so

gespielt, wie die Stücke geschrieben sind, die diese Wanderer in Deutschland herausgaben (wenn sie von den Spielern herrühren), so können wir uns keinen großen Begriff von ihrer Geschicklichkeit machen, aus ihrem Beifall sollte man schließen, daß sie viel leisten konnten, wenn die Deutschen nicht vielleicht, wegen der Neuheit der Sache, auch mit dem Unbedeutendsten sehr zufrieden waren *).

Im Jahre 1620 erschien ein Band Schauspiele unter folgendem Titel: „Engländische Comedien und Tragedien, das ist: Sehr schöne, herrliche und auserlesene, geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel, sampt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhafftigen Geschicht halben, von den Engelländern in Deutschland, an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsstädten seynd agirt und gehalten worden, und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern, und Andern zu lieb und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus Spielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können.“

Diese Gesellschaft bestand also nicht, wie es früher gewöhnlich war, aus Bürgern; diese Menschen machten aus der Schauspielkunst einen eigenen Beruf. Aber wer waren sie? Sollen wir sie, obigem Titel zufolge, für wirkliche Engländer halten? Oder waren es junge Deutsche, vom

*) Schon vor vielen Jahren hatte ich mir Notizen gesammelt, in welchen Jahren diese Komödianten in Dresden und vor dem dortigen Hofe spielten, aber das Blatt ist mir seitdem verloren gegangen. In alten Rechnungsbüchern der Höfe und Reichsstädte möchten sich vielleicht noch Nachrichten finden.

Comtoir der Hansa in London, oder Abenteurer, die jene Uebersetzungen der populärsten Schauspiele zu uns brachten? Es ist auch nicht unmöglich, daß Liebhaber des Theaters auf Spekulation nach London reiseten und mit einem Vorrath von Manuskripten und einstudirten Rollen zurückkamen, und so in Deutschland ihr Glück versuchten. Es scheint, daß diese Leute allenthalben gefielen, ihr Stand mag auch erst viel später in Verachtung gesunken sein, denn man findet, daß ihnen und spätern Truppen der Magistrat der Städte feierlich entgegenkam, daß einer der ältesten Schauspieler, welcher genannt wird, Lassenius (und der vermuthlich bei dieser Truppe war, da er um 1600 spielte), nachher Doktor der Theologie und dänischer Hofprediger wurde, ein Junker Hans von Stockfisch (wol ein Theatername) erhielt von Johann Siegmund von Brandenburg 220 Thaler Gehalt nebst freier-Station, und mußte ihm ohngefähr 1614 eine „Kompagnie Komödianten" aus England und den Niederlanden verschaffen. Noch im Anfange des 18. Jahrhunderts finden wir viele Schauspieler, die ihren Stand verließen, und, da sie früher studirt hatten, wieder die Arzneikunst, Chemie oder andere gelehrte Beschäftigungen ergriffen, doch bald darauf, als sich die Schauspielertruppen nun ziemlich vermehrten und sich jeder zum Direktor aufwarf, um auf kurze Zeit sich zu versuchen, scheinen wol diese vielwandernden sich gegenseitig schadenden Spieler zu jener Abenteuerlichkeit und Armuth hinabzusinken, in welcher wir sie noch lange nachher antreffen.

Diese englischen Schauspieler sind es, welche Ayrer hatte kennen lernen. Ihr Buch wurde erst nach einigen Jahren mit einem zweiten Bande und lange nachher mit einem dritten vermehrt, der schon ganz unbedeutend ist; der erste Band, der ziemlich selten ist, obgleich er 1630 neu aufge-

legt wurde, enthält einige dieser alten englischen Schauspiele in der schlechtesten deutschen Prosa, sehr unkorrekt gedruckt und in einer Sprache, als wenn jemand ungeschickten extemporisirenden Schauspielern nachgeschrieben hätte, voll fremder gemißhandelter Worte, undeutscher Construktionen und nicht sparsam an groben Zweideutigkeiten und Unflätereien. Da das Buch selten ist und der Inhalt in vieler Hinsicht merkwürdig, so wird es der Leser vielleicht nicht ungern sehen, wenn ihm zwei Schauspiele aus dieser Sammlung mit geringen Auslassungen mitgetheilt werden.

Das erste Stück des alten Buches ist die Geschichte Esthers und Hamans, das 1594 und gewiß schon viel früher in London gespielt wurde; man sieht in diesem Schatten immer noch den theatralischen Dichter, dem die Wirkungen der Bühne zu Gebote stehen, so daß die Einrichtung und Verbindung der Scenen einen ganz andern Geist verräth, als die historischen Stücke des H. Sachs, oder diejenigen, die Ayrer ohne ein fremdes Vorbild ersann. Die lustige Person des Stücks wird hier Hans Knapkäse genannt, er hat dieselben Streitscenen um die Oberherrschaft mit seiner Frau, wie Jann Posset im Fastnachtspiel oder in Edward III. von Ayrer, nur mit einigen Späßen vermehrt. Hans ist ein Zimmermann, der für Haman den Galgen baut, so daß er leidlich genug in den ehrbaren Gegenstand eingeflochten ist.

Die zweite Komödie ist der verlorne Sohn, die noch besser componirt und klarer ausgeführt ist.

Dann folgt der Fortunat (den ich im zweiten Bande gegenwärtiger Sammlung habe abdrucken lassen); es ist interessant zu sehen, inwiefern der alte Dichter diesen Gegenstand, der sich der dramatischen Behandlung widersetzt, geschickt behandelt, und wie er ihm doch in den meisten Sce-

nen unterliegt. Dieses Stück wurde auch 1595 und lange vorher in London gespielt, und 1600 bearbeitete es Decker von neuem und nannte es, weil es schon längst bekannt war, Old Fortunatus. Er vermehrte die moralischen Partien, die Aufzüge des Glücks und der Tugend, fügte als Episode eine leidenschaftliche Liebe hinzu und gründete durch diese Arbeit, der wir jetzt nicht viel Geschmack abgewinnen können, zuerst seinen Ruf. Diese Bearbeitung haben die alten deutschen Schauspieler nicht gekannt, weil sie sonst manches benutzt haben würden, und hieraus, wie aus ihrem Titus Andronikus, so wie aus dem Umstande, daß sie nur ältere Stücke aufführten, schließe ich, daß sie schon einige Jahre vor 1600 London müssen verlassen haben.

Das vierte Schauspiel wird eine triumphirende Komödie genannt, „von eines Königes Sohn aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland.“ England und Schottland sind im Kriege; im Kampf verliebt sich der Prinz in des Feindes Tochter und benutzt den Waffenstillstand, um als Feind verkleidet zu ihr zu kommen. Der Prinz heißt Serule und ist selbst der Lustigmacher, folglich erscheint hier kein Clown. Dies Lustspiel ist eins der ältesten.

Die folgende Komödie „von Sidonia und Theagene“ hat fast gar keine Handlung, ist nichts als Liebesbewerbung und Heirath, der Bauer Cnemon und die Magd sind nicht müßig in groben Späßen. Dieses unbedeutende Stück verräth am wenigsten den englischen Ursprung.

Das sechste Schauspiel ist eins der merkwürdigsten, weil es alte englische Geschichte sehr keck mit Allegorie vermischt, es heißt: Eine schöne lustige Comödie von Jemand und Niemand. Arcial und Ellidar werden abwechselnd vom Throne gestoßen, wobei der Schmarotzer jedesmal die verstoßene Königin quält und verspottet, indessen der ehrliche

Niemand aller Laster beschuldigt wird, hauptsächlich vom schelmischen Jemand, da er doch der tugendhafteste, uneigennützigste und großmüthigste Charakter ist. Die Satire liegt nahe, ist aber volksmäßig und gut durchgeführt, das Ganze ist selbst in dieser kauderwelschen Gestalt erfreulich. Ohne Druckort, aber von 1603 ist dieses Stück in London erschienen: No Body, and Some Body; with the true Chronicle History of Elydure, who was fortunately three times crown'd king of England: acted by the Queen's Majesty's Servants*).

Diesem folgt: 7) Tragödie von Julio und Hypolita. Fast die Geschichte der Veroneser Shakspeare's, nur ersticht am Ende auf der Hochzeit der hintergangene Freund den falschen, der seine Intrigue freilich nur sehr grob geführt hat, die Braut ermordet sich ebenfalls und der getreue Liebende folgt ihrem Beispiel. Der Narr heißt Grobianus Pickelhering. Dies Stück ist nur sehr roh und kurz, es scheint vieles zu fehlen, wie denn überhaupt in dieser Sammlung das meiste, die schlechte Sprache abgerechnet, nur verstümmelt ist.

Das nächste ist der Titus Andronikus, der in gegenwärtiger Sammlung den ersten Band beschließt. Dieses höchst blutige Trauerspiel war ein Lieblingsstück des Londner Publikums, und 1593, oft nachher und gewiß schon seit 1590 aufgeführt worden. Shakspeare bearbeitete es 1600 von neuem und gab ihm die Gestalt, in der wir es jetzt in der Sammlung seiner Werke finden. Dieses Stück,

*) Das Original, welches ich in London gelesen habe, kann für vortrefflich gelten. S. des Herrn v. Arnim Theater, wo dieses Stück nebst einem kleinen Schwank nach dem alten deutschen Buche bearbeitet ist.

weil man es zu schlecht findet, gegen Zeitgenossen, öffentlichen Druck und alle Zeichen der Authenticität für unächt erklären, können nur die unkritischen englischen Editoren; und da Shakspeare es neu schrieb, auf seinem Theater es darstellte und es einer ältern Bühne entzog, so ist die größte Wahrscheinlichkeit, daß auch der frühere Andronikus von ihm herrührte. Dieses deutsche Trauerspiel ist nur eine Nachahmung jenes Titus in seiner ersten Gestalt, aber es ist verstümmelt, denn die hingerichteten Söhne des Titus treten vorher nicht auf und wirken nicht auf die Handlung ein; der verstellte Wahnsinn des alten Titus, der die Kaiserin auf den Gedanken der Verkleidung bringt, ist verschwiegen, wodurch das Gedicht im letzten Theile alle Haltung verliert, dagegen ist die Grausamkeit allenthalben übertrieben und körperlich näher gebracht, der Kenner findet aber hie und da fast wörtliche Uebersetzungen von den Versen des Dichters, und dieses alte Stück muß uns immer höchst merkwürdig sein, weil es doch ziemlich deutlich durchschimmern läßt, wie diese Jugendarbeit Shakspeare's componirt war, und wir sie durch dieses Fragment mit seiner spätern Umarbeitung vergleichen können *).

Der Leser entschuldige den Abdruck dieses Schauspiels, wie des Fortunat, die nur als Seltenheiten und als damals freundlich aufgenommene Fremdlinge bei ihrer schlechten und vernachlässigten Sprache einige Nachsicht erwarten können. Alle diese Gegenstände wurden aber bei uns einheimisch, weil sie der Nation zusagten, sie gründeten jene berüchtig-

*) Der Titus und Fortunat sind nach einem Exemplar der Königlichen Bibliothek in Dresden von 1630 gedruckt, welches ich schon vor vielen Jahren durch die Freundschaft des verstorbenen Bibliothekars Daßdorf von dort erhielt.

ten Haupt- und Staatsactionen, die späterhin durch den Einfluß der spanischen Bühne, von den Niederlanden aus, noch hochtrabender wurden, und die sich beinah bis zu unsern Tagen erhalten hatten, aus diesen „Englischen Comödien" entwickelte sich jene stets so genannte „Deutsche Comödie," die Holberg um 1712 in Kopenhagen durch einen van Quoten kennen lernte, der sich dort festsetzen wollte, und die der dänische Satiriker in seiner Hexerei erwähnt, in seinem Ulysses von Ithaka aber mit poetischem Muthwillen parodirt, doch eben so gut die alte englische Form und Shakspeare, wie jene Carikaturen mit seiner Laune bezeichnet und trifft.

In diesem Sinne hatten sich also die Deutschen diese Produkte wenigstens eben so angeeignet, wie den Hecastus, und wie bis auf unsere Zeiten so manches Fremde, was wir doch auch für deutsch müssen gelten lassen. Wahrscheinlich kam damals auch der Faust des Marlow zu uns herüber und manches andere merkwürdige, wovon wir die Spuren im Ayrer finden und sie noch jetzt bei den wandernden Marionetten entdecken können, die bald darauf auch aus London zuerst nach Deutschland kamen, und durch einen neu erfundenen Mechanismus jenes ältere Puppenspiel, welches wir im Don Quixote beschrieben finden, verdrängten.

Der Titus Andronikus ist das letzte größere Stück des alten Buchs, es folgt noch ein lustig Pickelheringsspiel von der schönen Maria, welches willkürlich aus mehrern kleinen Farcen und anderswo oftmals wiederkehrenden Theaterspäßen zu einem größern Lustspiel zusammengesetzt ist; noch mehr erweitert hat Ayrer dieselbe Komödie unter dem Titel: der alte Buhler.

Zunächst: „Ein ander lustig Pickelheringsspiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen macht. Hans (der

Clown) bildet sich ein, worin ihn die Frau und ihr Liebhaber bestärken, er habe die Gestalt dieses Nachbarn, wenn er einen Stein auf die Schulter nimmt. (S. die Königin von Cypern, von Ayrer, wo noch ein Zauberer hinzugefügt ist).

Zum Schluß des Buches liest man: „Nachfolgende Englische Auffzüge können nach Beliebung zwischen die Personen agiret werden." Es sind fünf kleine Intriguen, zum Gesang eingerichtet, von denen die eine sogar mit den Melodien wechselt; bekannte Späße, die manchmal ziemlich frei und platt werden, gewiß ächte Jiggs, die Shakspeare's Zeitgenossen, moralisirende Schriftsteller, selbst Spenser, sehr bitter schelten. Auch diese mögen ursprünglich von bekannten und berühmten Verfassern herrühren *).

Der zweite Theil dieser alten Sammlung, welcher 1630 herauskam und zugleich den Titel Liebeskampf führt, ist viel weniger charakteristisch, auch kann man nicht mit Gewißheit behaupten, daß alle oder nur die meisten Stücke dieses Bandes aus dem Englischen wären, manche haben eine andere Miene und erinnern nur noch in einzelnen Scenen an die englische Manier, der Hanswurst oder Schambitasche (Jean Pottage) oder Schrämmgens, hat in allen Stücken dieselben gemeinen Späße, alles will mehr durch

---

*) Acteon and Diana by Rob. Cox erschien 1656 in London: sind einige dieser alten Possen neu aufgestutzt; ein kleines Stück dieser Sammlung, welches Singing Simpkin heißt, ist die Geschichte des Liebhabers, der in den Kasten kriechen muß, indem ein zweiter kommt; der Mann überrascht diesen, der sich wüthend stellt und seinen Feind sucht, und worauf, als dieser fort ist, der Versteckte als der Verfolgte hervorkömmt, ganz wie im Ayrer und in dieser Englischen Komödie. Auch in dieser Farce wird alles nach einer Melodie gesungen.

ten Haupt- und Staatsactionen, die späterhin durch den Einfluß der spanischen Bühne, von den Niederlanden aus, noch hochtrabender wurden, und die sich beinah bis zu unsern Tagen erhalten hatten, aus diesen „Englischen Comödien" entwickelte sich jene stets so genannte „Deutsche Comödie," die Holberg um 1712 in Kopenhagen durch einen van Quoten kennen lernte, der sich dort festsetzen wollte, und die der dänische Satiriker in seiner Hexerei erwähnt, in seinem Ulysses von Ithaka aber mit poetischem Muthwillen parodirt, doch eben so gut die alte englische Form und Shakspeare, wie jene Carikaturen mit feiner Laune bezeichnet und trifft.

In diesem Sinne hatten sich also die Deutschen diese Produkte wenigstens eben so angeeignet, wie den Hecastus, und wie bis auf unsere Zeiten so manches Fremde, was wir doch auch für deutsch müssen gelten lassen. Wahrscheinlich kam damals auch der Faust des Marlow zu uns herüber und manches andere merkwürdige, wovon wir die Spuren im Ayrer finden und sie noch jetzt bei den wandernden Marionetten entdecken können, die bald darauf auch aus London zuerst nach Deutschland kamen, und durch einen neu erfundenen Mechanismus jenes ältere Puppenspiel, welches wir im Don Quixote beschrieben finden, verdrängten.

Der Titus Andronikus ist das letzte größere Stück des alten Buchs, es folgt noch ein lustig Pickelheringsspiel von der schönen Maria, welches willkürlich aus mehrern kleinen Farcen und anderswo oftmals wiederkehrenden Theaterspäßen zu einem größern Lustspiel zusammengesetzt ist; noch mehr erweitert hat Ayrer dieselbe Komödie unter dem Titel: der alte Buhler.

Zunächst: „Ein ander lustig Pickelheringsspiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen macht. Hans (der

Clown) bildet sich ein, worin ihn die Frau und ihr Liebhaber bestärken, er habe die Gestalt dieses Nachbarn, wenn er einen Stein auf die Schulter nimmt. (S. die Königin von Cypern, von Ayrer, wo noch ein Zauberer hinzugefügt ist).

Zum Schluß des Buches liest man: „Nachfolgende Englische Auffzüge können nach Beliebung zwischen die Personen agiret werden.“ Es sind fünf kleine Intriguen, zum Gesang eingerichtet, von denen die eine sogar mit den Melodien wechselt; bekannte Späße, die manchmal ziemlich frei und platt werden, gewiß ächte Jiggs, die Shakspeare's Zeitgenossen, moralisirende Schriftsteller, selbst Spenser, sehr bitter schelten. Auch diese mögen ursprünglich von bekannten und berühmten Verfassern herrühren*).

Der zweite Theil dieser alten Sammlung, welcher 1630 herauskam und zugleich den Titel Liebeskampf führt, ist viel weniger charakteristisch, auch kann man nicht mit Gewißheit behaupten, daß alle oder nur die meisten Stücke dieses Bandes aus dem Englischen wären, manche haben eine andere Miene und erinnern nur noch in einzelnen Scenen an die englische Manier, der Hanswurst oder Schambitasche (Jean Pottage) oder Schrämmgens, hat in allen Stücken dieselben gemeinen Späße, alles will mehr durch

*) Acteon and Diana by Rob. Cox erschien 1656 in London: sind einige dieser alten Possen neu aufgestutzt; ein kleines Stück dieser Sammlung, welches Singing Simpkin heißt, ist die Geschichte des Liebhabers, der in den Kasten kriechen muß, indem ein zweiter kommt; der Mann überrascht diesen, der sich wüthend stellt und seinen Feind sucht, und worauf, als dieser fort ist, der Versteckte als der Verfolgte hervorkömmt, ganz wie im Ayrer und in dieser Englischen Komödie. Auch in dieser Farce wird alles nach einer Melodie gesungen.

meisten sind freilich nur Nachahmungen, aber sie schmiegten sich der Zeit und dem Volke an, und noch war das Bestreben nicht da, mit voreiliger, zu früher Kritik den Trieb der Poesie einseitig zu regeln, oder altklug beschränken zu wollen: alles war vorbereitet, es fehlten nur Dichter, um die Gelegenheit zu benutzen, es fehlte an jener lebendigen Lust, das Todte zu beleben, das Fremde wahrhaft einheimisch zu machen, und trübe Zeiten und Unglücksfälle störten bald darauf alle Entwickelung des freien heitern Geistes.

II.

Nicht immer sind Kriege und das sie begleitende Unglück der Literatur oder der Kunst der Völker nachtheilig. Sie wecken oft ein neues Interesse für das Vaterland, sie erheben die Gemüther und befreien sie nicht selten von jenem Druck, der sie in das Kleine und Unbedeutende hinunterzieht. Daher sehen wir nicht selten Kunst und Wissenschaft gestärkt, indem ein Volk seine Unabhängigkeit vertheidigt, das geistige Spiel, welches das Leben erheitern soll, gewinnt einen ernsten Charakter, und mit dem erhöhten Dasein, mit dem Kampf über das Theuerste wird zugleich Wissenschaft und Kunst errungen.

Erschüttert aber ein langer Krieg das innerste Wesen einer Nation, bedroht er ihr ganzes Dasein, lösen sich die Kräfte auf und ist das Unglück größer als der Widerstand, so wird der Mensch erniedrigt und geschwächt, er verliert das Zutrauen zu sich und dem Schicksal, die Erhebung über

das Irdische wird ihm unmöglich, ja sie erscheint ihm wol als unerlaubt und sündlich, und er wirft jene Spiele weit von sich, die freilich am wenigsten unmittelbar ihm oder der Gesellschaft in diesen Drangsalen fruchten können. Bürgerkriege, wenn sie lange und mit Erbitterung geführt werden, sind es vorzüglich, die, indem sie Sicherheit und gegenseitiges Vertrauen auflösen, zugleich alle Bildung zerstören und die Völker auf lange wieder in Barbarei zurückwerfen. Eine harte Zeit mußte England unter dem sechsten Heinrich, während der Kriege der rothen und weißen Rose überstehen, und ein noch schrecklicheres Elend ergoß sich dreißig Jahre hindurch über Deutschland, welches Wohlstand, Bevölkerung, Ackerbau, Städte und Dörfer, Sitten und mit ihnen alles zerstörte, woraus sich die Bildung des Geschlechtes entwickeln konnte. Durch Italiener, Spanier und Franzosen ward die deutsche Sprache das verwirrteste und bunteste Gemisch, und da die deutsche Literatur schon beim Anfang des Krieges nur an so dünnen und beinah unsichtbaren Fäden hing, so ist es für ein groszes Glück anzusehen, daß einzelne Männer sich der gemißhandelten deutschen Schrift annahmen, ohne welche, bei der Ausbildung der italienischen Sprache und bei dem bald darauf folgenden Einfluß der französischen, wir vielleicht nur eine einheimische Literatur wie die Polen und Ungarn behalten hätten.

Die Poesie war gewissermaßen untergegangen, selbst in der Erinnerung waren die großen Werke des Mittelalters erloschen, indem sich alle Geister mit einem edeln Eifer oder auf fanatische Weise dem Kampfe für die Religion und den verschiedenen Parteien derselben gewidmet hatten. Deutsche Prosa gab es in frühern Zeiten kaum, da selbst die Chroniken oft in Versen geschrieben waren, außerdem aber, wie das meiste, was nicht Poesie war, großentheils in lateini-

scher Sprache. Die Werke des Tauler (mögen sie, wie wir sie besitzen, übersetzt sein, oder von ihm selber herrühren), so wie einige andere Mystiker, konnten keinen Einfluß in die Sprache des Volkes gewinnen, und je mehr wir uns nun den neuern Zeiten nähern, je mehr sehen wir, wie gelehrte und gebildete Männer lateinisch schreiben, weil es ihnen bei der ungebildeten Muttersprache allerdings schwer, oft wol unmöglich scheinen mußte, ihre Gedanken in dieser auszudrücken. Zwar war einiges geschehen, und die Nachkommen konnten ihre Bemühungen an frühere knüpfen: so wie sich die Poesie ganz in die komische, sprichwörtliche und Volkssprache des H. Sachs verloren hatte, so waren auch Versuche gemacht, die Prosa im komischen Ausdruck zu bearbeiten, und in dieser Bestrebung ragen die Bücher Fischarts durch ihre Genialität, durch die Virtuosität, die Sprache nach allen Seiten zu beugen, und ungeahndete Schätze in ihr zu entdecken, vor allen seinen Zeitgenossen und Nachfolgern hervor. Man muß über den Reichthum der Formen, über die kühnen Zusammensetzungen, über die Gewandtheit und die Unerschöpflichkeit der Wortspiele und des Witzes der Sprache erstaunen, der Ausdruck dieses Autors ist auch nicht ohne Schönheit, seine Energie ist bewundernswürdig und er verdient ohne Zweifel, wenn auch mancher Scherz uns hie und da stört, ein eigenes gründliches Studium und eine kritische Ausgabe seiner Schriften, vorzüglich des Gargantua. Spätere Schriftsteller, wie Philander von Sittewalt, sind nicht ohne große Verdienste, obgleich dieser und andere Zeitgenossen nicht jenen Reichthum entfalten, und sich nicht der Sprachverwirrung ihrer Tage durchaus entziehen konnten. Merkwürdiger, auch als genaue Abspiegelung jener Tage, sind die Bücher des sogenannten Simplicissimus, vorzüglich der Roman unter diesem Namen, in

welchem uns in einer für jene Zeit vortrefflichen und klaren Sprache jener unglückselige Bürgerkrieg, mit trüben und heitern Bildern abwechselnd, nahe vor das Auge gerückt wird.

So wie die Reformation manches in Kunst und Bildung gestört hatte, so hatte sie aber auch den festesten Grund zur Fortdauer der deutschen Sprache und Literatur durch Luther's Schriften, am meisten aber durch seine Bibelübersetzung gelegt. Durch Luther entstand zuerst eine allgemeine deutsche Sprache, er erhob die sächsische (die wol schon in Gesetzen und landesherrlichen Verordnungen in den meisten Gegenden gebraucht war) zur Schriftsprache und beherrschte sie mit so großer Gewandtheit, Kühnheit und allgemeiner Verständlichkeit, daß seine Stimme, als die eines ächten und dazu berufenen Volksschriftstellers, durch alle Theile des Reichs vernommen wurde.

Was aber dauernder wirkte und für alle Zeiten wirken wird, ist seine Uebersetzung der heiligen Schriften. Hier entfaltet er den Reichthum, Wohllaut und die Vielseitigkeit der deutschen Sprache auf bewunderungswürdige Weise; die Kürze in den Büchern der Sentenzen, die Größe und Lieblichkeit in den Psalmen und Evangelien, die schlichte Einfalt, die tiefen Töne der Propheten, das Alterthümliche und Gewaltige: jede Schönheit unseres Idioms entwickelt sich rein und herrlich, und nur einem ahndungsreichen begeisterten Gemüth konnte es gelingen, ein Werk hervorzubringen, welches man in seinem Zusammenhange ein unnachahmliches Kunstwerk nennen muß, das alle Versuche weit übertrifft, die anderen Völker, oder nach Luther andere Gelehrte bei uns gemacht haben. Mag man diesem Werke, seines Glanzes wegen, einzelne Fehler und Flecken übersehen und entschuldigen, nur wähne man nicht, es übertreffen zu können.

Diese Bücher, indem sie allen Klassen des Volkes, dem Hohen wie dem Niedrigen, unentbehrlich wurden, indem man sie auswendig lernte und ihre Sprüche in allen Verhältnissen des Lebens anwandte, indem sie den Gelehrten wie den Unwissenden den reichhaltigen Schatz unserer Sprache mittheilten, sind als die Grundpfeiler aller neuern Bildung, Sprache und Literatur bei den Deutschen anzusehen, als die feste Mauer, welche am meisten der Auflösung, dem Eindringen des Fremdartigen und den undeutschen Formen widerstanden hat, und welche in allen Zeiten das Edlere und Bessere möglich machte.

Die Poesie und die Sprache gewannen auch, freilich in geringerem Maße, durch die große Menge der Kirchenlieder, welche nach Luther und um die Zeit des dreißigjährigen Krieges gedichtet wurden, so, daß obgleich große Vorbilder und ein Zusammenhang der Nation fehlten, doch etwas Edles demjenigen entgegenkam, der die deutsche Poesie und Rede fortsetzen wollte.

Die musikalische Poesie des Mittelalters, nachdem ihr Wohllaut verloren und vergessen worden war, hatte sich in die steifen und willkürlichen Regeln der Meistersänger verwandelt, die nur in der Zunft von den eingeweihten Handwerksgenossen gefaßt und vernommen werden konnten. Was H. Sachs für ein größeres Publikum dichtete, scheint freier, und des Notarius Ayrer, wie mancher anderer Zeitgenossen Verse sind nur eben noch kümmerlich durch den Reim als solche zusammengehalten, von den vielfachen Melodien und Strophen des Mittelalters aber sehen wir nur noch wenige und einfache Formen, die meisten Gedichte sind ein Reimgeschwätz in acht und neun, oder sechs und sieben Sylben, in welchem man gewöhnlich nicht mehr Gedanken als Wohllaut findet. Die frühere Schule und ihr Bestreben kann

man als völlig aufgelöst und geendigt ansehen, und es war natürlich, daß dasjenige, was wirken und die Zeit ergreifen sollte, etwas Neues und Ungewöhnliches sein mußte.

Bei den meisten Nationen artete der Gesang und das Dichten für diesen aus, oder auch die Fähigkeit, die Melodie zu vernehmen, ging verloren, indem man sich zu sehr von dem frühern einfachen Bedürfniß entfernt hatte. Noch leichter mußte man sich vom Wohllaut des Verses in Erzählungen oder Dramen, welche nicht gesungen wurden, entfernen. Man suchte mehr Neuheit und Gedanken in den Gedichten, als Sangbarkeit und jene oft wiederkehrenden Bilder, und so bildete sich schon vor und noch mehr unter Heinrich IV. in Frankreich, vorzüglich durch Malesherbes ein Vers, den neuere Franzosen, des Mittelalters und Marot's fließendes Geschwätz, wie Ronsard's und anderer Dichter des sogenannten Siebengestirns leichte und oft selbst poetische Weise vergessend, erst als solchen und als Gedicht anerkennen wollen. Für Drama und die höhere Erzählung entstand nämlich der Alexandriner, und jene Zusammenstellung der Worte (da sie der Längen und Kürzen gänzlich entbehren), die jetzt bei den Franzosen für Wohllaut, Größe und Anmuth gilt. Der frühere sogenannte Alexandriner war in seinen verschiedenen Modifikationen eines der ältesten Versmaße in Europa; unser Lied der Nibelungen, der älteste Cid der Spanier, Alexanders Geschichte, wie die Kinder des Heymon, nebst vielen andern Gedichten der Franzosen waren in diesem Verse geschrieben; die Engländer kannten ihn früh, und den Italienern ist er gewiß in ältern Zeiten nicht unbekannt geblieben, da sie ihn noch vor kurzem im Lustspiel (den Martellianischen Vers) gebraucht haben; auf ähnliche Weise benutzten ihn die Engländer (zu Shakspeare's Zeit) komisch, aber die Franzosen gaben ihm

Würde und Ernst und erhoben ihn zu ihrem tragischen und epischen Verse. Je mehr er ausgebildet ward, je inniger verband er sich mit Sentenzen und Antithesen, je mehr ward gefordert, daß die Stärke, oder die Spitzfindigkeit des Gedankens den Vers bilden und die Poesie ersetzen sollten. Einige Zeit nach Malesherbes nahmen deutsche Dichter, welche zugleich Gelehrte waren, diesen Vers an, und brachten durch ihre Gedichte die Schule und Manier der Meistersänger auf immer in Vergessenheit. Etwas später, als die Deutschen dies versuchten, gab Dryden den Engländern, zwar nicht den Alexandriner, der nie bei ihnen Glück machte, dennoch eine neue Weise Verse zu hören und zu dichten, indem sich bei ihnen auch die leichtere ungezwungenere Art, der spielende weiche Rhythmus und das Gehör dafür verloren hatte, so, daß sie seit Dryden und Pope von Shakspeare's, Spensers und den früheren Reimgedichten nur den Gedanken, aber nicht den Wohllaut mehr fassen können, und natürlich auch den Gedanken und Bildern Unrecht thun müssen, da beides beim wahren Dichter innigst verbunden ist.

Mit Opitz, Weckherlin und Flemming fängt eine wahre neue Epoche der deutschen Dichtkunst an. Weckherlin, der älteste von diesen, der schon 1618 einige Gedichte herausgab, von dessen Leben man aber wenig weiß, schließt sich in seinen früheren Poesien noch der älteren Zeit an und versucht erst in der späteren die Manier des Opitz, der 1597 (zehn Jahr später als der Schwabe Weckherlin) in Schlesien geboren war. Opitz starb 1639 zu Danzig, nachdem er Deutschland öfter durchreist, und Holland und Frankreich und viele ihrer vorzüglichsten Männer kennen gelernt hatte. Er erlebte nicht das Ende des trübseligen Krieges und der Noth seines Vaterlandes, die ihn zu seinem vor-

trefflichen Trostgedicht in Widerwärtigkeit des Krieges begeisterten. Die Sprache dieses Dichters ist groß, ernst männlich, sein Vers kräftig und wohllautend, er vermeidet noch oft mit dem Verse den Gedanken zu endigen, er nimmt sich manche Freiheit, die den spätern Dichtern unerlaubt schien. Er übersetzte die Trojanerinnen des Seneca, so wie die Antigone des Sophokles, auch ahmte er zwei italienische Singespiele nach, von denen der Leser die Daphne (in Dresden, beim Beilager der Schwester des Churfürsten mit dem Landgrafen von Hessen aufgeführt) in gegenwärtiger Sammlung findet, nicht sowol, weil sie an sich merkwürdig ist, sondern damit er sehe, wie der Vater unserer neuern deutschen Poesie diesen leichten, allegorischen Gegenstand, ein Gelegenheitsgedicht, nicht ohne Geschicklichkeit und Anmuth behandelt.

Flemming war 1606 geboren und starb schon 1640, nachdem er von seiner Reise nach Persien, die er mit der Holsteinschen Gesandtschaft gemacht hatte, zurückgekommen war. Sein freier Sinn, sein ächt dichterisches Gemüth fand auf dieser Reise Nahrung und Begeisterung, er ist in seinen Gedichten weniger weich und üppig, als Weckherlin, und nicht so männlich stark als Opitz, aber seine Lieder (meist Gelegenheitsgedichte) athmen fast alle eine jugendliche Frische, einen lebhaft erregten Sinn für Natur, auch sind seine Verse heiterer, da er von seinem Vaterlande auf mehrere Jahre entfernt, nicht von jenen traurigen Bildern bedrängt wurde.

Diese drei Dichter nebst vielen andern, die ihnen folgten, suchten zugleich, indem sie den Alexandriner den Deutschen gaben, die italienischen Formen, namentlich das Sonett, nachzuahmen. Dieses Bestreben widersprach jener Absicht, nach welcher sie den frühern deutschen Vers fallen lie-

ßen, ihre Sonette in Alexandrinern können ungeachtet der schönen Gedanken nur für eine Annäherung zu dieser Dichtungsart gelten.

Betrat die Poesie eine neue Bahn, so war dies mit dem Theater der Fall um so mehr, welches gleichsam von vorn wieder begann, als wenn die dramatische Kunst noch nicht wäre erfunden worden. Denn wir können hier nur von den Schauspielen sprechen, die von solchen Männern herrühren, welche gelesen und berühmt waren, jene wandernden Truppen, die englische Stücke herübergebracht hatten, waren gewiß während des Krieges zerstreut und vergessen worden (ihre Stücke wurden erst 1670 zum Theil wieder aufgelegt, 1680 kam auch eine neue Bearbeitung der Bellimperia, wahrscheinlich nach dem Ayrer, heraus; 1650 verspricht ein Bearbeiter des Corneilleschen Cid in der Vorrede den Titus Andronikus und den beklägliche Zwang *), diese Sachen waren schon damals nur noch schwache Erinnerungen an die verflossene Zeit, und hatten gar keinen Einfluß auf die Literatur), zuweilen führte wol noch die Bürgerschaft, häufiger aber die Schulen, geistliche oder weltliche Schauspiele auf, deren Personal gewöhnlich sehr groß ist, um nur jeden Mitspielenden beschäftigen zu können, die aber übrigens von keiner Bedeutung sind.

Der erste bedeutende Schriftsteller, und welcher als der Stifter des neuen deutschen Theaters anzusehen, ist Andreas Gryphius. Er war in demselben Jahre geboren, in welchem Shakspeare starb, 1616, er lebte bis 1664, und hatte Italien, die Niederlande und Holland gesehen; dann bekleidete er Aemter und starb als Syndicus des Fürstenthums Glo-

*) Nach des Lope de Vega Fuerza lastimosa (die Geschichte des Alarcos), welches in Spanien und in den Niederlanden eines der beliebtesten Volksstücke geworden war.

gau. Seine Trauerspiele und Komödien sind, wie es scheint, alle aufgeführt worden *), er kannte als Gelehrter die Griechen und Römer, wenn er sich gleich, so wenig wie seine Zeitgenossen die Schönheiten der griechischen Bühne aneignen konnte.

Die Werke dieses Theaters standen ihm in ihrer Vollendung wie in einer räthselhaften Ferne; der übertriebene manierirte Seneca war ihm, wie den meisten Neuern näher und verständlicher, am deutlichsten aber waren ihm wol einige Versuche der Niederländer in der Tragödie, so wie jene französischen Darstellungen, die dem Corneille vorangingen, und so ausgerüstet versuchte er ohne Publikum, dem er sich dadurch nähern konnte, und wahrscheinlich auch ohne bedeutende Schauspieler, er selbst nicht vorzugsweise zum dramatischen Dichter bestimmt, eine Bahn, die er sich nach den Regeln des Aristoteles, wie seine Zeit sie sich verständlich machen konnte, absteckte; er suchte also nach Gegenständen, die fremd, groß und tragisch sein sollten, da er alle jene früheren Volksgedichte und Sagen entweder nicht kannte oder vorsätzlich verwarf. Wie er in Ansehung jener populären Gegenstände von der Vorzeit abgeschnitten war, und nichts benutzte, was ihm Ayrer vorgearbeitet hatte, so war auch wol zu jener Zeit die Einrichtung der Ayrerschen Schaubühne vergessen, wodurch er ebenfalls beschränkt wurde, indem er jene unbestimmte Scene, wie die Franzosen nahm, die nun auch dazu beitrug, die wahre Nachahmung oder Einführung der englischen Schauspiele so gut wie unmöglich zu machen. Im Wesentlichen kam die Bühne Shakspeare's mit der griechischen überein, indem sie sich erst für die alten religiösen Mysterien gebildet hatte; diese machten verschiedene

*) Dies sagt auch Lohenstein in seiner Vorrede zu Ibrahim Bassa.

gleichzeitige Scenen nothwendig, und die weltlichen Schauspieler, die nur die Form dieses Theaters kannten, sahen bald seine Vortheile ein und benutzten sie zu ihren Compositionen, keiner vielleicht so geschickt, als Shakspeare *). Ayrer kennt verschiedene Abtheilungen des Theaters, die eigentliche Bühne, oder das Proscenium, die hintere, etwas erhöhte Bühne, die er die Brücke nennt (in den englischen Komödien oft, z. B. Ein Jemand und Niemand, der Pallast genannt, wahrscheinlich eine Uebersetzung des state, des Throns unter dem Baldachin), und das obere Theater, bei Ayrer die Zinne.

Viele Trauerspiele vor Corneille, selbst die des von seinen Zeitgenossen gerühmten Garnier, sind nichts als Unglücksfälle, abwechselnd in Dialog und Erzählung, die sich oft zum Pathetischen erheben, vorgetragen: die meisten fangen, der Einheit der Zeit wegen, willkürlich an, und schließen erst, nachdem ihr Inhalt schon längst erzählt und vorüber ist; und auf ähnliche Art, ohne eine richtige Einsicht von der Natur des Drama, ohne Handlung und steigendes Interesse, sind die meisten Stücke des Gryphius gedichtet. Cardenio und Celinde (zu welchem ich einen Theil seiner

*) Daher der Leser auch bei den meisten seiner Stücke, um sie ganz zu verstehen, die Einrichtung seiner Bühne im Sinne haben muß. Da ich im zweiten Bande des Werkes über Shakspeare einen eigenen Abschnitt der Beschreibung dieser Bühne und des Beweises ihrer Vorzüglichkeit vor der unsrigen gewidmet habe, so kann ich hier um so kürzer sein, indem ich den Leser, der sich dafür interessirt, auf jenes Kapitel verweise. Mancher hat schon die Unbequemlichkeit des neuen Theaters gefühlt, z. B. der Spanier Luzan, der in seinem Buche La Poetica (Lib. III. Cap. 5) sonderbare Vorschläge thut. Calderon und Lope hatten gewiß eine andere Bühne, als die neuere, die man auch in Spanien den Franzosen nachgeahmt hat.

Vorrede habe abdrucken lassen), soll sein erstes Trauerspiel sein, wenigstens war es schon mit dem Leo Armenius vor 1650 geschrieben. Wenn es wirklich sein erstes ist, so ist es auch in einem gewissen Sinn sein bestes, mindestens zeigt er in den spätern Dichtungen keine Fortschritte der dramatischen Kunst, so ungeschickt auch Cardenio eingeleitet und durchgeführt ist. Diese Gespenstergeschichte, die dem Dichter als eine wirkliche Begebenheit vorgetragen wurde, übt in der Erzählung eine gewisse Gewalt auf die Phantasie aus, obgleich die Allegorie, oder die unmittelbare Einwirkung des Himmels, die Olympie, die sich in den Tod selbst verwandelt, das Schauerliche zerstört und eben so ohne poetischen Reiz ist, als die Leiche des Ritters, die gleichfalls nur eine plötzliche Bekehrung und Reue hervorbringt. Als Novelle könnte diese Begebenheit, mit einigen Veränderungen und gut vorgetragen, von Wirkung sein, der dramatische Dichter wird aber diesen Gegenstand, wenn er ihn nicht völlig verwandelt, nicht brauchen können*). Wie behandelt nun aber Gr. diesen Gegenstand? Seine Hauptsorge ist, die verwickelte Begebenheit mit ihren mannichfaltigen, sich durchkreuzenden Bedingungen nach seiner gelernten Regel in den Raum von wenigen Stunden zu beschränken, die Allegorie oder die Moral recht hervorzuheben und die Situationen seiner Personen als moralische und psychologische Processe zu benutzen, indem jede in gewählter und oft schöner, meistentheils energischer Sprache ihren Zustand weitläuftig malt, ihre Empfindung rechtfertigt und gründlich den Mitredner widerlegt und bekämpft. Es war eine schwierige Aufgabe, die der Dichter gewiß nur mit Qual gelöst hat, die Vorfälle der Vergangenheit in eine einzige Scene zu

*) Ist ursprünglich eine Novelle des Spaniers Montalban.

bringen, die aber freilich auch den ganzen Akt füllt, den längsten von allen, indem die Hauptperson einem Freunde (der im Stück nicht weiter gebraucht wird) alles umständlich erzählt. Viele der auseinandergesetzten Bedingungen wirken auf das Stück nicht ein, und der Dichter konnte sie verschweigen; eben in dieser gesuchten Deutlichkeit sieht man den ängstlichen Anfänger. Der zweite Akt, der nur kurz ist, schildert die Leiden der Celinde; Tyche, die in der Zauberei sehr bewandert ist, will ihr durch diese Hülfe schaffen. Im dritten Akt sehen wir Olympiens Verhältniß zu ihrem Gatten und den Cardenio wieder. Alle diese Scenen sind nicht verbunden, weder Angst noch Schauer wird durch sie erregt, wir werden selbst nicht auf das Gespenstische vorbereitet und nun wird in den vierten Akt die eigentliche Handlung zusammengedrängt, die sonderbaren Erscheinungen zeigen sich, die aber so behandelt keine Wirkung thun können. Der fünfte Akt schildert endlich die Reue und Bekehrung der Sünder, in welchen der Gedanke des Todes und die Nichtigkeit alles Irdischen vorherrscht, nicht poetisch erhaben, sondern recht materiell aufgefaßt, wie in den meisten Tragödien dieses Dichters und Lohensteins, so daß in diesen Vorstellungen mit der Nichtigkeit des Lebens das Leben zugleich selbst verschwindet. Nach den vier ersten Akten erscheinen Reihen, eine mißverstandene Nachahmung des alten Chors, welche auch Lohenstein angenommen hat, fast immer allegorische Wesen, welche moralisiren. Der Reihen am Schluß des dritten Aktes in gegenwärtigem Stück ist nicht ohne poetische Schönheit*). In demselben Aufzug bricht Olympie

*) H. v. Arnim hat diesen Gegenstand neu bearbeitet und erweitert; in wiefern sein „Halle und Jerusalem" den Gr. ergänzt und den Forderungen des Drama Genüge leistet, mögen Kenner entscheiden.

im Monolog in eine Art von Canzone aus, und auch Lohenstein erlaubt sich in seinen Stücken dergleichen Freiheiten; aber der Alexandriner trug doch den Sieg davon und ward das herrschende Sylbenmaß der Tragödie, so, daß das Beispiel der Italiener und Spanier keinen Einfluß hatte, mit verschiedenen Silbenmaßen zu wechseln. Ein altes deutsches Schauspiel von 1536 von der keuschen Susanne, welches in mannichfaltigen Versen vorgetragen ist, hat auch damals auf die Zeitgenossen nicht gewirkt, die den acht und neunsylbigen jambischen Reim fast unausgesetzt beibehielten.

Leo Armenius enthält den Tod dieses Kaisers durch die Verschwörung des Michael Balbus. Schon früh hielt man Verschwörungen für schickliche Gegenstände der Tragödie, indem das Komplott, der Plan und das Schreckliche, welches gewöhnlich diese Begebenheiten begleitet, das Tragische ersetzen muß. Die Einleitung ist weniger als im Cardenio gedehnt, auch kömmt es schon im ersten Akt zum Handeln, indem der Kaiser den Michael gefangen nehmen läßt, das Verhör und die Verurtheilung, die Vorbitte der Kaiserin beschäftigen den zweiten Aufzug, im dritten wird Leo von Geistern beunruhigt, wie denn fast keine Tragödie jener Zeit ist, in welcher nicht wenigstens ein Geist als Traumgesicht eine lange Rede halten sollte; der Monolog des Leo ist wieder eine Art Canzone, er geht nach dem Kerker seines Feindes, erzählt dann, daß er ihn im Purpur hat schlafend gefunden, und Michael, der vom Besuch des Kaisers hört, schickt an die Verschworenen das drohende Geheiß, ihn noch diese Nacht zu befreien, im Fall er nicht alle verrathen soll. Im vierten Akt besuchen die Verschworenen einen Zauberer, der durch eine sehr gelehrte Beschwörung einen wahrsagenden Geist hervorruft. Bei dieser Gelegen-

heit erschöpfen diese gelehrten Dichter den Schatz ihrer Lecture, und Ceremonien, Sitten der Völker, Trachten u. dgl. werden auf das weitläuftigste geschildert. Die Verschwörer beschließen, den Kaiser in der Weihnacht zu ermorden. Im fünften Akt sagt der schlafenden Kaiserin der Geist ihrer Mutter ihr Unglück vorher, sie erhält die Nachricht des Mordes und die Verschworenen brechen mit Michael herein, den sie zum Kaiser ausrufen. Auch dieses Gedicht ist ohne Kunst, hat wenig Handlung und hängt nicht in sich selbst durch poetische Nothwendigkeit zusammen, sondern die Reden, Gespräche und Streitigkeiten geben ihm nur einen äußerlichen Zusammenhang.

Das nächste Trauerspiel schildert den Tod der Catharina von Georgien, welche der berühmte Schach Abas gefangen hatte, und die er, als sie seine Liebe nicht erwiedern wollte, unter Martern grausam hinrichten ließ. Diesem Gegenstande würde ein spanischer Dichter dadurch Interesse gegeben haben, daß er die Heldin als Märtyrin geschildert und verklärt hätte: Gryphius hat dies in den Hintergrund gestellt, aber er sorgt, daß wir genau die vorhergehenden Geschichten und alle Familienbegebenheiten erfahren, er achtet nicht allein darauf, keinen Umstand der Begebenheit zu verletzen, sondern er ängstigt sich noch mehr, keinen zu verschweigen, mag er auch auf die dargestellte Begebenheit nur geringen oder gar keinen Einfluß haben. Im fünften Akt erzählt er umständlich die Marter, er läßt sogar die halbgestorbene und zerrissene Catharina noch einmal auftreten. In diesem Gedichte ist noch weniger Einheit, als in den beiden vorigen, die Verhandlungen mit dem russischen Gesandten und die des Schach mit seinen Räthen sind noch ermüdender, aber die Einheit der Zeit ist hier, wie immer, genau beobachtet, nur erlaubt sich der Dichter, so wie sein

Nachfolger Lohenstein, die Zimmer mit Gärten oder Kerkern wechseln zu lassen.

Der sterbende Papinian ist 1659 oder kurz zuvor geschrieben, und diese Tragödie, auf welche G. besondern Fleiß gewendet, hat noch weniger Handlung und Interesse; der Hauptcharakter, der den Tod wählt, um nicht öffentlich den Brudermord zu rechtfertigen, ist kein Gegenstand für die Tragödie.

Die meisten dieser Gegenstände sind aus ferner Zeit oder fremdem Lande, und der Dichter, der diesen Standpunkt gefaßt hatte, in welchem alles Leben sich in Deklamation und Betrachtung verwandelt, mußte es so, wie die Franzosen und Italiener fühlen, daß das Naheliegende oder Einheimische, Vaterland und Wahrheit oder Religion keine Gegenstände für seine Dichtkunst waren, die uns jene fernen uninteressanten Gegenstände nicht durch erhobene und veredelte Menschheit näher bringen will, sondern die sich bestrebt durch Schilderung des Todes und der Verwesung, durch beständiges Hinweisen auf die Noth und Nichtigkeit des Lebens und der Erde das Gleichgültige wichtig zu machen, und dies für die Aufgabe der Kunst hält, und die sich zugleich nicht entblödet, alles Zufällige der Umgebung so deutlich zu entwickeln, als wenn der Leser aus der Tragödie die Geschichte studiren wollte. Kurz vor seinem Tode aber, 1663, fiel der Dichter auf einen Gegenstand, den er selbst erlebt, und der ihn und seine Mitwelt tief erschüttert hatte, nämlich auf die Hinrichtung Karls I. von England. Auch für einen größeren Dichter als G. wäre die Aufgabe schwierig gewesen, einen so nahen Gegenstand richtig und würdig aufzufassen, aber hier zeigt sich vornehmlich des Autors Schwäche und Mangel aller Kunst, und wie wenig er durch seine Uebungen vorgeschritten war, denn dieses Schauspiel,

welches, des Gegenstandes wegen, zu seiner Zeit vielen Ruhm genoß, ist das schwächste und ungeschickteste von allen, entbehrt aller Handlung und verwandelt am meisten Geister und Erscheinungen in leere Phrasen, so wie es überdies auch für denjenigen, der die Geschichte nicht schon genau kennt, an Dunkelheit leidet, obgleich der Dichter seine historischen Details nicht gespart hat. Die Tragödie eröffnet Fairfax und seine Gemahlin, die den General dringend um das Leben des Königs bittet, er verspricht zu thun, was er irgend kann, und wir hören in einer kurzen Scene H. Peter, W. Hewlet und D. Arteler Karl's Tod beschließen. Im zweiten Akt tritt der Geist Strafford's auf, zu welchem der Geist Laud's kommt, die in 160 Versen von ihrem und des Königs Unglück sprechen; unmittelbar darauf erscheint der Geist der Maria Stuart dem schlafenden König und erzählt ihm ihre und anderer englischer Herrscher Hinrichtung in 90 Zeilen; Karl erwacht, spricht mit dem Bischof von London und nimmt von seinen Kindern Abschied. Im dritten Akt verspricht Fairfax seiner Frau, den königlichen Gefangenen zu retten, Peter, Hacket und Hewlet kommen, welcher letztere sich erbietet, selbst Karl hinzurichten, da der gewöhnliche Henker seine Dienste verweigert hat; nach diesen treten zwei Obersten ein, durch welche wir erfahren, daß die Armee schwierig ist, man erwartet nur Fairfax' Befehl, um gegen Cromwell und den Blutrath loszubrechen. Der General kömmt, er spricht einige dunkle Worte über des Königs Unglück, sie verstehen ihn nicht, wagen nicht näher zu fragen, er ist nicht kühn genug, ihnen Befehl zu ertheilen, sie gehen, und so ist der Anschlag, des Generals Versprechen, die gute Stimmung der Soldaten umsonst und vergeblich. Hier ist der Verfasser bloß einer Sage damaliger Geschichtschreiber gefolgt, ohne sich weiter um eine innere Nothwen-

digkeit seines Gedichtes, um Auswahl unter den Gegenständen, ja nur um einen Standpunkt, außer jenem eines Mannes, den der König dauert, zu kümmern. Fairfax läßt sich hierauf auch in einen unnützen Streit mit Cromwell ein, so wie nachher mit H. Peter, dann erscheinen der Hofmeister des Pfalzgraf-Churfürsten und ein Gesandter von Holland, diese sprechen wieder über den Zustand der Dinge, eben so zwei englische Grafen, die jene beiden vom Sprechen ablösen, darauf unterhält sich Cromwell mit dem schottischen Gesandten, der umsonst vorbittet, und der Akt, der die meisten Reden, das häufigste Hin- und Hergehen, aber durchaus keine Handlung enthält, ist beschlossen. Im vierten Akt nimmt Karl von seinen Freunden und der Welt Abschied; Peter freut sich der nahen Hinrichtung, die Gemahlin des Fairfax vernimmt mit Entsetzen von dem Obersten, daß ihr Mann keinen Befehl zur Rettung des Königs gegeben hat. Im fünften Akt erzählt der erste Graf (siehe Akt IV) dem Hofmeister des Churfürsten vom Leiden des Königs, von seiner Fassung und überirdischen Geduld. Nach ihnen tritt ein Unbekannter, ein Paleh, der im ganzen Stück nicht erschienen ist, dessen Niemand gedacht hat, in Raserei auf*), er sieht in Vision die Strafe der Königsmörder und die Krönung Karl's II. Nun erscheinen Jungfrauen als Zuschauerinnen an den Fenstern, Karl tritt auf, entkleidet sich, legt sein Haupt auf den niedern Block, alles genau der Geschichte gemäß, und wird hingerichtet, indem die Jung-

*) „Wer dieser ist," sagt G. in der Anmerkung, „ist vielen unverborgen. Ich schone noch des eigenen Namens. Er hat bereits sich selbst abgestraft und seinen Richter erlitten." — Eine sonderbare Art, ein poetisches Räthsel einzuflechten, denn ich gestehe, diesen Paleh nicht zu erkennen.

frauen ihr Leid bei jeder Handlung des Königs ausdrücken. Den Beschluß machen Geister der ermordeten Könige und die Rache. Wenn diese Tragödie vorgestellt ist, wie ich nicht zweifle, so ist mir die mögliche Anordnung der Bühne in der letzten Scene nichts weniger als deutlich.

Die Sprache in diesen Schauspielen ist fast immer männlich und stark, man erkennt des Dichters Studium des Opitz, dessen Ton er oft in seinen allgemeinen Betrachtungen nahe kommt, selten nur schweift er in das Schwülstige und leeren Wörterschwall hinüber, häufiger fällt er in das Platte und Gemeine, was kaum bei dem Bestreben zu vermeiden war, gleichgültige und zufällige Gegenstände, die nur von fern das Gedicht berühren, zu erörtern. Aus dem Lateinischen hat Gryphius noch „Die beständige Mutter", und aus dem Holländischen „Die Gibeoniter" übersetzt.

Wenn die Trauerspiele des A. G. alle einen Charakter haben, so sind seine Versuche im Lustspiel dagegen einander sehr ungleich, denn er hatte hier weniger ein bestimmtes Vorbild, welches er nachahmte. Er kannte zwar die ältere italienische Komödie, und hat selbst ein wenig bedeutendes Stück des Razzi übersetzt, es scheint auch, daß in seinem größeren Lustspiel vieles aus Italienern genommen ist, dennoch aber haben alle seine Komödien einen verschiedenen Charakter. Die längste und bei unsern Voraltern so berühmte, daß sie zum Sprichwort geworden war, ist der hier abgedruckte „Horribilicribrifax", welchem eine ernsthafte novellenartige Geschichte zum Grunde liegt, die der Dichter zu einer moralischen Absicht braucht, aufgeputzt mit zwei großsprechenden Soldaten, einer alten Kupplerin und einem gelehrten Pedanten. Dieser letztere spricht Latein und Griechisch, welches die Alte natürlich mißversteht, und so ergötzt sich der Dichter an seiner gelehrten Scherzhaftigkeit, über die

wol keiner aus dem Volke lachen konnte. Die Soldaten vermischen ihre Sprache nach der damaligen Weise mit spanischen, französischen und italienischen Redensarten. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Komödie viele launige und vortrefflich geschriebene Stellen hat, daß viel vorfällt, daß sie viele Charaktere aufstellt, die der Autor zu sondern und scharf zu zeichnen sucht, aber demungeachtet kann das Stück nur wenig Interesse erregen, trotz aller Bewegung der Figuren rückt die Handlung nur langsam von der Stelle, die immer wiederkehrenden Gruppen, die wiederholten Späße ermüden, und so erregt dieser Versuch, den der Dichter sehr ausgedehnt hat, Ueberdruß und Widerwillen. Alles, was zusammengehalten werden soll, fällt noch mehr als in seiner Tragödie auseinander, so daß man nur einzelne Einfälle belachen kann und die Zusammensetzung beständig aus den Augen verliert. Er hat diesem Stück eine witzig seinsollende Vorrede hinzugefügt; den Heirathscontrakt des Sempronius, der dem Original als Epilog beigefügt ist, habe ich nicht wieder abdrucken lassen.

Während der puritanischen Revolution, als alle Theater in London geschlossen und die Schauspieler zerstreut waren, fiel es diesen, die in großer Dürftigkeit lebten, zuweilen ein, heimlich in der Stadt oder auf den Gütern des Adels Schauspiele, so gut sie konnten, aufzuführen. Oft fehlte es an Personal, und so lag die Erfindung nahe, Episoden aus alten Stücken, die ehemals gefallen hatten, vom Schauspiel zu trennen und diese ihren Gönnern vorzustellen. Man ließ auch einige dieser Schwänke, denn das waren sie in ihrer Einzelnheit wieder geworden, unter dem Titel: Drolls drucken, wie z. B. Acteon and Dian, 1656, by R. Cox. Dieser Cox war ein vortrefflicher komischer Schauspieler, der die Hauptrollen dieser kleinen Lustspiele darstellte

und selbst der Umarbeiter der Stücke war. Ein solches Droll hatte man aus der lustigen Episode von Shakspeare's Sommernacht, unter dem Titel: Bottom the Weaver gemacht. Cox hat noch die Feenkönigin und ihre Liebe zu Zettel beibehalten. Dieser Scherz kam nach Deutschland, und ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für ein deutsches Theater in Altdorf um: diese Arbeit sah Gryphius, verbesserte sie und vermehrte sie mit neuen Personen, wie er in seinem Vorberichte sagt. Der Deutsche hat die Titania wieder unterdrückt, einen Pickelhering aus dem Zettel gemacht, vieles hinzugefügt, um den Spaß zu erweitern, und manches nach Shakspeare, den er nicht kannte, wörtlich beibehalten. Man begreift nicht recht, wie ein so einzelner Scherz, aus seinem Zusammenhang gerissen, der ihn erklärt und poetisch adelt, in einem fremden Lande, welches dieses Theater nicht hatte, die Anspielungen und Parodien also nicht verstand, nur irgend wirken konnte. Man sieht daher auch, wie der Deutsche den Engländer in allem überbietet, den Scherz dehnt und einen Meistersänger hinzugefügt hat, um nur einen wirklichen Gegenstand für seine Satire zu haben. Im Komödienzettel des zweiten Aktes, wo einige alte Stücke genannt werden, soll der Julius unus wol Frischlins Julius redivivus sein.

Es ist immer merkwürdig zu sehen, wie derselbe Gedanke von einem Shakspeare, oder A. Gryphius behandelt wird; durch die Nachahmung des Engländers erhält dieses Lustspiel einen ganz verschiedenen Charakter vom vorigen, in welchem dem Dichter die italienischen Carikaturen vorschwebten. Diese beiden Arbeiten gehören wahrscheinlich zu den letzten des Dichters.

Außer der Uebersetzung nach dem Italienischen hat G. auch eine in Versen nach dem Berger extravagant des de

la Lande versucht. Piastus, ein Lust- und Gesangspiel, und Majuma, ein Freudenspiel, welches 1653 vorgestellt ist, sind unbedeutend. Merkwürdig ist sein „Verliebtes Gespenst", welches 1660 zu Glogau ist aufgeführt worden. Das Stück selbst, welches vier Akte hat und in Versen geschrieben, ist ziemlich albern, vorzüglich durch den französisch redenden Bedienten. Nach jedem Akt führt er prosaische Scenen ein, die mit dem versificirten Stücke nicht zusammenhangen, und die er die „Geliebte Dornrose", ein Scherzspiel, nennt. Hier ist also, ungefähr wie im ältern englischen Theater Ernst und Scherz, die Hauptbegebenheit und die Episode vermischt, nur noch willkürlicher und einzelner. Dieses Nebenlustspiel ist eine kleine Begebenheit unter Bauern, die im schlesischen Bauerndialekt sprechen, und als vier Idyllen anzusehen sind, die mehr Leben und Wahrheit haben, als die übrigen komischen Scenen des Dichters, weil er hier nach der Natur copirte, und diese Copie nicht für den gelehrten Leser berechnet sein konnte.

Schon früher hatte man das Plattdeutsche und andere Dialekte für Theaterstücke versucht: Alle Nationen haben diese Art des Scherzes, doch kann sich erst durch vielfältige Bearbeitung ergeben, in welchem Charakter der Provinzdialekt am passendsten nnd unterhaltendsten auftritt, er muß zur Maske werden, wie bei den Italienern, Engländern und Franzosen, er muß in ein bestimmtes Verhältniß zum Theater und dem Zuschauer treten, so wie es bei jenen Völkern und im Deutschen nur in Wien, mit dem österreichischen Dialekt geschehen ist, alle andere Versuche, besonders mit dem Plattdeutschen, und neuerdings hie und da mit der märkischen Aussprache haben immer verunglücken müssen, weil der Scherz willkürlich erscheint, und ohne Zusammenhang, ohne Motiv, eigentlich unverständlich bleibt.

Caspar von Lohenstein empfing die Tragödie aus der Hand des A. Gryphius. Er war 1635 (nicht 1638, wie Koch in seinem Compendium sagt) geboren zu Nimptsch, besuchte zu Breslau die Schule, ging 1652 zur Universität nach Leipzig und dann nach Tübingen. Im Jahr 1654 reisete er durch Deutschland, die Niederlande, Holland und Ungarn, verheirathete sich 1657 und starb 1683 zu Breslau als Syndicus.

Die Italiener waren den deutschen Dichtern bekannt und vertraut geworden, und Marino, der schon Italien durch seine Manier gewonnen hatte, bemeisterte sich der deutschen Schule, so daß ihn viele, vorzüglich Lohenstein, so gut sie es vermochten, nachahmten, und seine Uebertreibung, Süßlichkeit, Ueppigkeit und Schwulst noch mehr übertrieben und noch widerwärtiger machten. Gryphius hatte seine tragischen Gegenstände schon gewählt, um Reden darüber hin und her halten zu lassen, Streit zu führen, Sentenzen zu sprechen und Schilderungen zu malen, so daß die Handlung gleichsam nur ein nothwendiges Uebel und der Träger dieser Reden war. Alles dieses ist bei Lohenstein in noch stärkerem Maße, nur genügt ihm nicht die natürlichere Sprache seines Vorgängers, gezwungene Metaphern und sonderbarer Bombast, der ihm für Kühnheit gilt, kontrastiren um so frappanter mit der Gemeinheit, in die er sich stürzt; seine Gelehrsamkeit ist noch umständlicher und ermüdender, als die des Gryphius, so wie auch seine Noten mehr Raum einnehmen. Am widerwärtigsten aber ist sein Hang zur Grausamkeit, denn er scheut sich nicht, alle Arten von Tortur und Hinrichtungen auf die Bühne zu bringen, so wie die anstößigen Situationen, die er oft als wahrer Cyniker schildert, alles in ziemlich wohllautenden Versen, aufgeschmückt mit einer gewissen Anzahl von Bildern und Gleich-

nissen, die immer wiederkehren, nur interessant durch manchen schönen, wahrhaft poetischen Ausdruck, durch kühne Wendungen und eben so gewagte wie treffliche Wortfügungen.

Er hat keine wahre Tragödie geschrieben, aber er hatte Talent und Phantasie; er gehört zu jenen Talenten, über die man streiten kann, ob sie in besserer Zeit und Umgebung Größeres würden geleistet haben, oder ob nicht gerade die Manier, der sie sich bemeisterten und ihren Zeitgenossen annehmlich machten, ihr ganzes Talent trug und ihren Ruhm möglich machte.

Sein politischer Roman, Arminius, ist es eigentlich, der ihn zu seiner Zeit berühmt machte, und in dem man manche treffliche Rede und Schilderung findet, wenn man nicht in dem endlosen Buche zu früh ermüdet.

Die Tragödie, die wir in diese Sammlung aufgenommen haben, Ibrahim Bassa, soll, wie der Verleger (der sie 1709 wieder druckte) in dem Vorberichte sagt, dem Verfasser in seinem funfzehnten Jahre aus der Feder gewachsen sein (also um 1650, als er noch auf der Schule war, weshalb man auch hie und da des Verfassers Ausdruck seiner andern Trauergedichte vermissen möchte), d. h. daß die Sprache natürlicher, weniger gesucht und schwülstig ist, als in seinen spätern Werken.

Lohenstein sagt in der Zueignung selbst, daß dieses Schauspiel sein erster unreifer Versuch sei, er gesteht, daß er seinem Vorgänger (Andreas Gryphius) nachstrebe. War der Dichter damals so jung, so gehört er zu jenen seltenen frühreifen Talenten, denen wir unsere Bewunderung nicht versagen können. Soll man mehr darüber erstaunen, daß ein Knabe dies Schauspiel in dieser zum Theil schönen Sprache, in diesen kühnen Bildern und zierlichen Versen schreiben konnte, oder darüber, daß dieses so viel versprechende

Genie als Mann nicht nur nicht fortschritt, sondern sogar in seiner Kunst hinter diesem seinen ersten Versuche zurückblieb?

Diese Tragödie ist aus einem damals beliebten französischen Roman des Scudery genommen, der Dichter verläßt noch hie und da den Alexandriner, man sieht, daß ein großes dramatisches Talent damals die Fesseln noch brechen und entweder, wozu die Neigung vorwaltete, die wechselnden Versmaße der Spanier annehmen oder den englischen Jambus brauchen konnte. Chöre, Gespenster, Hinrichtungen sind hier wie in den früheren und späteren Stücken Manier und Mode der Zeit. Dieser Ibrahim ist übrigens das kürzeste der Lohensteinschen Stücke, was auch bei seiner Aufnahme in diese Sammlung in Betrachtung kam.

Im Jahr 1661 (mehr als zehn Jahr nach dem Ibrahim, als der Dichter sechsundzwanzig Jahr alt war) erschien seine Cleopatra. So wenig dies Stück Handlung hat, so unendlich lang ist es durch die kleinen Intriguen, die alle Hauptpersonen gegen einander spielen. Im Jahre 1665 erschienen Agrippina und Epicharis. Ob es gleich nicht gewiß ist, so scheint es doch wol, daß die erstere früher geschrieben ist, und in diesem Stücke hat der Autor (der gewiß im Leben ein rechtlicher und weicher Mann war) seinem poetischen Hange zur Grausamkeit und Unzüchtigkeit den Zügel gelassen. Ihm selber muß bei diesem ausschweifenden Werke ängstlich zu Sinne gewesen sein, denn in den Noten sagt er: „Es wird in gegenwärtigem Trauerspiele vorgestellt ein Schauplatz grausamster Laster und ein Gemälde schrecklicher Strafen. Unkeuschheit und Ehrsucht kämpfen mit einander um den Siegeskranz. — Ihre boshaften Gemüthsregungen habe ich mit schönen Farben nicht abmalen dürfen. Denn ich aus der Poppäa keine Penelope, aus dem

Nero keinen Ninus machen, weniger einer Lais Reden eines Sokrates zueignen können.“ Gegen einen allzuscharfen Cato will er sich endlich noch mit des Marino Vertheidigung seines Adonis rechtfertigen.

Hier sieht man den Mißverstand des Dichters, den Niemand hinderte, einen Gegenstand zu wählen, der weniger anstößig war, oder ihn zu behandeln, daß er edel und schicklich wurde. Es ist naiv, daß L. gerade dieses Stück einer Herzogin in Schlesien widmete, weil, wie er sagt, die Laster der Agrippina nirgend bessern Schutz, als bei den Tugenden der durchlauchtigen Frau finden könnten. So sehr er die Moral hervorheben will, werden doch Poppäa und Seneca, ja Nero selber nicht, gestraft, und das Werk steht in der That mit manchen unzüchtigen Gemälden in einem Range, und beleidigt das Auge um so mehr, weil das Ueppige mit der Grausamkeit (wie öfter beim Lohenstein) vereinigt ist.

Im ersten Akt bietet Otho dem Nero die Poppäa an, Paris stürzt herein und meldet eine vermuthliche Verschwörung der Agrippina; Burrhus und Seneca werden zu ihr gesandt; diese gehen zur Mutter des Kaisers und stellen sie zur Rede, Agrippina aber rechtfertigt sich so, daß sie von ihrer Unschuld überzeugt werden; Nero kommt selbst und versöhnt sich mit ihr. Im zweiten Akt lesen wir eine widerwärtige Scene zwischen Nero und Poppäa, die nicht alle Wünsche des Kaisers erfüllt, weil sie verlangt, daß er vorher die Gemahlin Octavia verstoßen soll; sie schärft zugleich seinen Haß gegen die Mutter, Paris steht ihr darin bei, nachdem sie sich entfernt hat. Agrippina und Octavia rathschlagen mit Burrhus und Seneca, welche die Poppäa nicht gefährlich finden wollen; sie gehen und Otho wird von den Frauen auf seine Ehre aufmerksam gemacht, der

aber dergleichen Vorurtheile nur verachtet. Nero schickt diesen darauf, um ihn von sich zu entfernen, nach Portugall. — Der dritte Akt ist der widerwärtigste; die Sklavin Acte klagt gegen Burrhus und Seneca, Poppäa, noch mehr Agrippina an, die aus Herrschsucht den Sohn nun selbst zur Blutschande zu verführen suche, keiner will in des Kaisers Gemach gehen, Acte entschließt sich endlich. Hierauf sehen wir Nero und Agrippina, er ist spröde, sie dringend, im abscheulichsten Augenblick kömmt Acte und verkündigt den Aufruhr der Soldaten, die den Kaiser mit der Mutter im Verdacht haben. Nero, der der Agrippina Arglist nun durchschaut, entschließt sich, sie ermorden zu lassen, er nimmt noch zärtlich Abschied von der Mutter. — Den vierten Akt eröffnet der Geist des Britannicus, der dem schlafenden Nero erscheint; beim Erwachen erfährt dieser, daß die Mutter noch lebt, indem die Erfindung mit dem zerbrechenden Schiffe mißlungen ist; ein Sklave, der von Agrippina kommt, wird gefangen und hingerichtet, unter dem Vorwande, daß er den Kaiser habe ermorden wollen. — Im letzten Aufzuge klagt sich Agrippina selbst aller Verbrechen an, ihrer Mordthaten, ihres unerlaubten Umganges mit Seneca, so wie anderer Ausschweifungen; sie wird ermordet. Nero kömmt mit Burrhus und Seneca und betrachtet die Leiche mit Wohlgefallen, Poppäa triumphirt. Sobald Nero allein ist, erscheint ihm der Geist der Mutter. Das Leichenbegängniß Agrippina's wird vorgestellt, ein Freigelaßner preist sie und ersticht sich auf ihrem Scheiterhaufen, ein Beschwörer kömmt mit Nero, der die Zukunft erfahren will, aber Rachegeister erscheinen, statt der heraufgerufenen, und so endigt dies Stück, von dem man nicht begreift, wie es der Dichter schreiben, wie er glauben durfte, daß seine eingestreute Moral den abscheulichen Gegenstand und die

ekelhafte Darstellung mildern oder bessern könne oder wie Leser oder gar Zuschauer (denn es ist wahrscheinlich gespielt) solchen empörenden Anblick ertragen mochten.

Epicharis ist durch die Grausamkeit, durch die vielen Foltern und Hinrichtungen widrig genug, doch wird hier keine Zügellosigkeit mit Vorliebe geschildert. Es stört übrigens den Dichter nicht, daß Seneca hier als tugendhafter Weiser erscheint, der im vorigen Stücke ein zweideutiger und gleißender Hofmann ist.

Sophonisbe, 1666 zur Vermählung Leopold's I. mit der Infantin von Spanien geschrieben, ist besser, hat auch mehr Handlung und Zusammenhang. Im fünften Akt erscheint Dido und verkündigt den Untergang Carthagos, die Blüthe der Oesterreichischen Monarchie und die Vermählung des Kaisers mit der Infantin.

Sein letztes Stück: Ibrahim Sultan, ist 1673 bei Gelegenheit der Vermählung Leopold's mit der Erzherzogin Claudia Felicitas geschrieben, denen er es auch, als Musterbildern der Tugend und Keuschheit widmet, obgleich es wieder ein Gemälde von Wollust, Nothzwang und allen Verbrechen ist.

Gryphius und Lohenstein werden selbst von Literatoren nur selten gelesen, darum war der Herausgeber bei der Anzeige ihrer Werke etwas weitläufiger. Durch Lohenstein war die Manier, die Gryphius nur versuchte, bestimmt worden, man hatte nun ganz die ehemalige Entstehung und das schon vaterländisch gewordene Theater vergessen, ein ungeschickter ermüdender Vers, der vom alten Trimeter sich eben so weit als vom neuern dialogischen Jambus der Engländer entfernt, war angenommen, man war gewöhnt Sentenzen und Reflexionen zu hören, statt Handlung und Charaktere zu sehen, man nahm auf das Volk keine Rücksicht,

sondern nur auf die gelehrten Stände, und als man so durch Studium in Barbarei versunken war, als England unter Karl II. schon einen Nachherbst manierirter, aber geistreicher Dichter, ein zweites ausgebildetes Theater besaß, als die Franzosen das ihrige vollendet hatten, war in Deutschland durch jene Barbarei alles in der Stimmung und so vorbereitet, daß man von diesem letztern Volke ihre Cultur und Poesie freiwillig annahm, die uns auf lange von aller Originalität entfernten und die bessern Kräfte hemmten, indem sie ein leichteres Talent des Scharfsinns und einer einseitigen Kritik entwickelten.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.


3 2044 018 828

